

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный  
университет

Голикова Екатерина Сергеевна

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
НА ТЕМУ:**

Жанр садурана в индонезийской литературе: на примере произведения  
Ли Ким Хока «Sair Tjerita Siti Akbari»

Образовательная программа «Востоковедение и африканистика»

Направление «Востоковедение и африканистика»

Профиль «Индонезийско-малайзийская филология»

Научный руководитель:

Банит Светлана Викторовна,  
старший преподаватель

Рецензент:

Колтыга Ольга Вячеславовна,  
ассистент

Санкт–Петербург  
2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОБ ИСТОРИИ САДУРАНА.....	6
ГЛАВА 2. КИТАЙСКО-МАЛАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (КРАТКИЙ ОБЗОР)...	11
2.1. Китайско-малайская литература и пресса.....	11
2.2. Ли Ким Хок: жизнь и творчество.....	22
ГЛАВА 3. «САИР ЧЕРИТА СИТИ АКБАРИ».....	26
3.1. Шаир Абдул Мулук.....	26
3.2. История изучения.....	30
3.3. Сравнительный анализ.....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	55

## Введение

О появлении садурана в индонезийской литературе можно говорить задолго до появления самого термина «индонезийский». Садуран — он же, адаптация или переложение, был популярен в малайской литературной традиции начиная с XIX века. Наибольшее распространение и популярность этот вид литературы приобрел в конце XIX начале XX вв. Прежде всего, это было связано с повышением интереса к иностранной литературе и, соответственно, увеличившемуся количеству переводов иностранных произведений. Многие переводчики при переводе зарубежных произведений, в основном европейских и китайских авторов, нередко видоизменяли их, давали героям новые, местные имена, то же самое относилось и к месту событий. Таким образом, они переносили место действия произведения в Индонезию, рассчитывая на то, что произведение станет понятнее и ближе индонезийскому читателю.

Наиболее активно писали садураны китайцы-перанакан (*прим.* этнические китайцы, проживающие в Индонезии). Они как носители китайской культуры начали переводить и адаптировать китайскую литературу на «низкий малайский» еще в XIX веке. К концу XIX века появились всевозможные адаптации-садураны, и некоторые из которых были настолько популярны, что на них появились еще ряд садуранов. Со временем, садуран стал не просто романом-переделкой, но в большей степени оригинальным произведением, главной функцией которого теперь являлся не перенос места действия, а выражение мысли автора, донесение той мысли, которой, как казалось автору, не хватало в произведении-оригинале.

«Саир Черита Сити Акбари» («Sair Tjerita Siti Akbari») Ли Ким Хока является одним из наиболее ярких тому примеров. Прообразом «Саир Черита Сити Акбари» является классическая малайская поэма «Шаир Абдул Мулук» («Syair Abdul Muluk»), написанная известным малайским поэтом и литератором Раджа Али Хаджи в 1846 году. И чуть меньше, чем через сорок лет, в 1884 году Ли Ким Хок — известный уже к тому времени автор китайского происхождения — написал «Рассказ о Сити Акбари», который, как было верно

впервые подмечено Тио И Суем, является садураном на поэму Раджи Али Хаджи (Zaini-Lajoubert, 1994, p. 103). В данном случае садуран не является лишь переводом-адаптацией, ведь оригинал был написан на малайском языке и был очень популярен в малайском мире во второй половине XIX века, настолько, что к концу XIX века поэму адаптировали для театра и поставили одноименную пьесу, которая пользовалась большим успехом (Tioe Ie Soei, 1958, p. 71). Также поэма была переведена на сунданский и послужила прообразом для некоторых произведений на сунданском языке. Таким образом, «Саир Черита Сити Акбари» — садуран, целью которого была не популяризация зарубежного произведения в малайском мире, а изменение уже существующего довольно популярного малайского сюжета и выражение мнения автора на те же вопросы и проблемы, которые были затронуты в оригинальной поэме «Шаир Абдул Мулук». Другими словами, «Саир Черита Сити Акбари» — это видение Ли Ким Хока, каким должен был быть «Шаир Абдул Мулук», его интерпретация этого произведения.

Цель данного исследования: проследить основные черты и признаки садурана на примере поэмы Ли Ким Хока «Саир Черита Сити Акбари», а также выявить общие закономерности оригинала и адаптации, как и их отличительные черты.

На данный момент садуран до сих пор играет огромную роль в литературе Индонезии. Его без сомнения можно назвать одним из самых популярных видов литературы, а садураны на китайскую литературу по-прежнему пользуются интересом индонезийских читателей в качестве многочисленных комиксов-переложений известных китайских произведений, таких как «Троецарствие» и легенда «Влюбленные-бабочки». Несмотря на огромную популярность и актуальность, исследований о садуране, особенно в контексте китайско-малайской литературы, не так много. Из отечественных исследователей стоит отметить В.В. Сикорского, который в своем сборнике «О литературе и культуре Индонезии» описал роль садурана в первой половине XIX века на примерах изданий «Дом литературы» («Balai Pustaka»). Наиболее активно о садуране писали зарубежные авторы. Особый интерес, в первую

очередь, представляет работа Клодин Сэлмон, которая довольно подробно описывает процесс развития китайско-малайской литературы начиная с переводов и заканчивая оригинальными произведениями (Salmon, 1987, p. 661). Другой немаловажной работой является биография Ли Ким Хока, составленная Тио И Суем, в которой помимо простого биографического повествования представлен описательный анализ к некоторым фрагментам произведений Ли Ким Хока (Tio Ie Soei, 1958, p. 71). И наконец нельзя не упомянуть статью французской исследовательницы Моники Заини-Лажубер и статью Г. Костера (Zaini-Lajoubert, 1994, p. 103). Эти авторы одними из первых предприняли попытку изучить поэму Ли Ким Хока и сравнить ее с оригиналом (Koster, 1998, p. 95). Однако не выходя за рамки формата статьи, Заини-Лажубер и Костер дали лишь описательный и довольно краткий анализ двух произведений, поэтому данная работа, которая ставит целью дать более подробный анализ, не утрачивает своей актуальности.

## Глава 1. Об истории садурана

На протяжении всей истории регион Нусантары постоянно находился под влиянием различных культур — индийской, мусульманской, западной, что в свою очередь отразилось на литературной традиции региона. Характерной чертой литературы архипелага является его особое отношение к тексту, как к чему-то непостоянному, изменчивому. Тексты часто довольно вольно переписывались, переписчик мог добавить в текст что-то от себя, изменение текста не было запрещено, а наоборот поощрялось и поддерживалось в различные исторические периоды. В доисламский период таким образом появилась региональная версия Рамаяны — «Сказания о Сери Раме», в мусульманский период были популярны рассказы об Александре Двурогом, в современный период — адаптации произведений западных авторов.

Несмотря на древнюю традицию, само понятие садуран (*saduran* — от *мал.* пересказ, свободный перевод) появилось относительно недавно, в XIX веке, с появлением первых адаптаций переводной европейской и восточной прозы. Примечательно, что где-то до 1880 года вместо садурана использовали термин салин (*salin* — от *мал.* копия, перевод), что говорит в первую очередь о качестве переводов-адаптаций, которые в тот период больше напоминали копию, чем оригинальное произведение (Maier, 2006, p. 9). Своим появлением и популяризацией садуран во многом обязан китайским и европейским переводчикам, которые стремились распространить зарубежную литературу и «перевести» ее для жителей Голландской Индии, которые не знали язык подлинника. Иногда сами «переводчики» не знали язык изначального произведения и узнавали его содержание через знакомых или уже оформившихся местных историй на основе иностранного произведения, поэтому садуран мог очень сильно отличаться от своего первоисточника. Китайские народные сказки, легенды были одними из наиболее популярных, китайская литературная традиция на начальном этапе была в своем роде неисчерпаемым источником сюжетов для садурана. К 1880 году в Семаранге число малайских переложений китайских рассказов достигло такого огромного количества, что постепенно начали развиваться черты новой, отдельной

литературной традиции (Maier, 2006, p. 11). На рубеже XIX и XX веков в Джакарте существовали так называемые «рассказчики» («tukang tjerita»), которые на краю дороги под медленный ритм барабанов рассказывали произведения китайской литературы (Nio Joe Lan, 1962, p. 45). Их рассказы тоже можно рассмотреть в качестве садурана, одновременно они могли послужить их идейной основой. Многие писатели-перанакан признавались, что не читали оригинал произведения, а лишь слышали пересказ от одного из знакомых либо видели только театральную постановку, поэтому большинство садуранов сильно отличаются от оригинала либо ничего не имеют с ним общего. Помимо китайских историй были популярны истории из Голландии — метрополии — и Европы в целом. Они представляли огромный интерес для островных народов, живущих в относительной изоляции, никогда не покидавших пределов родины, так как они могли получить представление о неведомом им мире, узнать западные традиции и нравы. Другой причиной был увлекательный, захватывающий сюжет с интригами и множеством перипетий, поэтому самыми популярными были детективные и приключенческие истории, например «История Робинзона Крузо» («Hikajat Robinso Crusoe»).

Сложно четко определить признаки садурана, в связи с его высокой изменчивостью и отсутствием определенных жанровых рамок. По форме садуран может как полностью копировать жанр оригинала, так и совершенно отличаться. Основным отличием садурана от простого перевода является передача нового сообщения от автора-переписчика, при этом основная сюжетная линия не должна подвергнуться изменению. Однако и в этом случае существуют исключения, например, рассказ «Тамбахсия» («Tambahsia») является очевидным садураном на рассказ «Рассказ об Уй Се» («Tjerita Oey See»), но если в оригинальном произведении за основу сюжета взят рассказ о дочери богатого китайца на Яве, то в рассказе «Тамбахсия» лишь в самом начале есть упоминание об этой истории, а весь сюжет построен вокруг жизни сына того же зажиточного китайца. В другом случае, автор садурана с целью «обновить» язык произведения и сделать его более живым и легким для чтения, мог сохранить сюжет, но совершенно изменить стиль и форму садурана. В

качестве примера можно привести многочисленные адаптации классических малайских шаиров, которые лишь формально напоминали шаир (*прим.* поэтический жанр классической малайской литературы), но по стилю и языку сильно отличались от оригинала. К примеру, в 1897 году китаец-перанакан Тань Чаньхи переложил «Шаир о рыбе» («*Syair ikan*») Мохаммада Хасана.

Другой отличительной чертой садурана является динамичность повествования. Как верно отмечает Майер, авторы-переписчики почти всегда убирали характерные для классических малайских произведений длинные описания, а также монологи, избавляясь от статичных мотивов и добавляя больше динамичных (Maier, 2006, p. 13).

К концу XIX века появляется литература на креолизованной форме малайского языка, которая получила название низкого малайского («*melayu rendah*»). Именно с этим языком было связано развитие садурана в конце XIX начале XX вв. На низком малайском начали активно писать свои произведения китайцы и даже некоторые европейцы, они верили, что, если их произведение будет написано на лингва-франка малайского архипелага, то станет ближе для массового читателя. Примерно в то же время возникла дихотомия — низкий и высокий малайский. Высокий малайский, он же Риау малайский, противопоставлялся низкому, как языку улиц (*прим.* другое название — «базарный малайский»), нестандартизированному, постоянно изменяющемуся под влиянием разговорного языка. Можно предположить, что из-за этой дихотомии сложилась ситуация в литературе, когда авторы начали адаптировать классические малайские произведения, написанные, как правило, на Риау малайском, на низкий малайский, как более простой его версии. Например, к адаптации «Графа Монте Кристо» был написан следующий подзаголовок: «Написано более простым способом на низком малайском языке» («*Tjeritaken dalam bah. Melajoe rendah dengan menoeroet djalan jang gampang*») (Maier, 2006, p. 20).

К 20-ым годам XX века с образованием большого количества издательств и появлением многочисленных адаптаций иностранной литературы, садуран прочно занял ключевое место среди других видов литературы в колонии. В



жанре садуран теперь писали не только местные предприниматели-китайцы в надежде получить быструю прибыль и популярность, но также и первые индонезийские авторы, которые писали на высоком малайском языке. К примеру, большое количество изданий «Дома литературы» (*прим.* государственного издательства, учрежденного голландской администрацией) являлись садураном, то есть представляли собой пересказ произведения иностранного писателя с перенесением действия в Индонезию, рассчитанный на читателей, которым обычаи и нравы другой страны были мало понятны.

Хотя в классическом понимании садуран сложно назвать жанром и вообще приравнять его к какому-либо виду литературы, но в индонезийской традиции литературоведения принято выделять садуран в качестве жанра, что, конечно, может вызвать возражения. При этом, нельзя отрицать то, что садуран занимает центральное положение в индонезийской литературе.

На сегодняшний день садуран по-прежнему актуален. В послевоенное время популярность жанра несколько не уменьшилась, несмотря на негативные последствия военного времени на издательский бизнес. С провозглашением независимости Индонезии индонезийский был официально принят государственным языком страны, поэтому считается, что литература на низком малайском существовала лишь до 42-ого года, а потом авторы-китайцы перестали писать на низком малайском. Рассматриваемый в данной работе пример садурана является действительно уникальным, так как он был написан не просто на низком малайском, а на грамматически и орфографически правильном низком малайском, целью которого было подражание высокому языку. В 60-70 гг. имели большой успех по-прежнему китайские рассказы о кунг-фу войнах, которые вошли в индонезийскую литературу как «рассказы о пенчак силате» («*cerita pencak silat*»). В 85-ом году знаменитый индонезийский драматург В.С. Рендра основал свою «Театр мастерскую Рендры» («*Teater Bengkel Rendra*»), в которой он ставил свои собственные пьесы по мотивам известных иностранных произведений. Он адаптировал произведения А.Н. Островского, Шекспира, Софокла и ряда других авторов. Его знаменитая пьеса

«Девник обманщика» на самом деле был основан на пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Таким образом, можно проследить, как садуран неразрывно связан с развитой традицией литературной адаптации в регионе.

## **Глава 2. Китайско-малайская литература (краткий обзор)**

### **Глава 2.1. Зарождение китайско-малайской литературы и прессы**

Как уже говорилось ранее, наиболее активно писали садураны китайские авторы, поэтому представляется необходимым дать краткий экскурс в историю китайской литературы в Ост-Индии, проследить ее основные этапы становления и, наконец, посмотреть некоторые другие примеры садуранов, написанных китайцами-перанакан, в том числе в форме шаира.

Примерно с XVIII века начинается массовая миграция китайцев из южных провинций Китая в Ост-Индию, которая впоследствии приведет к возникновению многочисленной китайской диаспоры в колонии. Несмотря на непрочное экономическое и социальное положение, иммигрировавшим китайцам удалось адаптироваться к местной жизни, выучить местные языки и перенять элементы местной культуры. Именно поэтому начиная с XIX века их начинают называть китайцами-перанакан (peranakan - от *мал.* местный житель иностранного происхождения). По этой же причине литературу, написанную китайцами-перанакан, не вполне правильно называть китайской. Существует несколько терминов, которыми принято обозначать литературу этнических китайцев в Индонезии. Одним из первых дал ей имя исследователь Нио Ю Лань, окрестивший ее индонезийско-китайской литературой (*de Indo-Chineesche literatuur*) в одноименной статье (Nio Joe Lan, 1937, p. 39). Индонезийские исследователи чаще всего используют термин «литература китайцев-перанакан» (*sastra Peranakan Tionghoa*) (Liang Li Ji, 1987, p. 168). В данной работе мы обратимся к термину «китайско-малайская литература», который впервые ввел в российскую индонезистику В.В. Сикорский (Сикорский, 1982, с. 101). Он наиболее лаконично отражает суть литературы, написанной этническими китайцами на низком малайском языке.

В колонии пресса и литература были неразрывно связаны между собой. Китайско-малайская литература возникла из прессы, а именно из так называемых романов-газет. Первые рассказы начали издаваться в литературных приложениях журналов и газет. Большинство произведений были ориентированы на массового читателя, то есть основной задачей оставалось

получение прибыли. Поэтому пока рос интерес к прессе — процветала и литература. Именно поэтому нельзя рассматривать эти два аспекта отдельно.

Французская исследовательница Клодин Сэлмон отметила, что для китайско-малайской литературы характерен тройной синкретизм, который проявляется в языке, в темах и выборе жанра (Salmon, 1971, p. 56). Китайские авторы писали на низком малайском языке с использованием заимствований из фучзяньского, причем заимствованные слова не подчинялись никаким правилам транскрипции, а чаще всего и вовсе подвергались искажению, поэтому одно и то же слово могло встречаться в нескольких вариантах написания, также авторы часто копировали синтаксис китайского предложения, они использовали не по назначению голландские слова, вкрапляя их в предложение. Вообще правила орфографии в их произведениях зачастую совсем отсутствовали, так как они писали так, как слышали. С точки зрения тем, в начале преобладали переработки (садураны) произведений Китая и Европы, а позднее писатели стали искать вдохновение в жизни самого общества китайцев-перанакан, освещая некоторые аспекты жизни. Существовало несколько жанровых предпочтений: роман, приключенческие рассказы и «короткий рассказ». Жанр романа был заимствован из Китая и Европы; появление нового жанра «короткого рассказа» («*tjerita pendek*») связано с созданием первых журналов и газет, и, вероятно, является результатом западного влияния. Был также популярен жанр драмы, который изначально проник из Китая, а в 20-ые годы XX века пережил сильное западное влияние. Среди поэтических жанров самым распространенным был шаир (Salmon, 1971, p. 58).

До сих пор нет ясности насчет периодизации китайско-малайской литературы. Вилен Владимирович Сикорский выделяет в своей работе два периода — “донациональный” и “национальный”, однако граница двух периодов остается неясной и проводится примерно на периферии XIX и XX вв.

Тем не менее, нам представляется более верной и точной периодизация, выполненная Клодин Сэлмон. Она выделяет четыре периода:

1877-1886 гг. — появление первых переводов в печати;

1887-1910 гг. — продолжение переводческой деятельности и возникновение

первых самостоятельных произведений;

1911-1923 гг. – развитие и разделение жанров;

1924-1942 гг. – популяризация приключенческого и социально-бытового романа (Salmon, 1987, p. 234).

В своей библиографии Клодин Сэлмон указывает 3005 произведения китайских авторов за все периоды: 73 пьесы, 183 стихотворения, 233 перевода произведений европейских авторов, 759 переводов классических китайских произведений и 1398 оригинальных романов и коротких историй (Schulze-Noenighaus, 2002, p. 8).

Во второй половине XIX века, произведения китайцев-перанакан представляли собой переводы знаменитых китайских произведений. К ним относятся переводы конфуцианских трактатов, китайского классического романа «Троецарствие» («Sam Kok») Ло Гуаньчжуна, роман Ли Жу-чжэня «Цветы в зеркале» и др. Интересно, что «Троецарствие» впервые перевели в 1859 году не на популярный низкий малайский, а на яванский язык (Watson, 1971, p. 419). В подавляющем большинстве случаев языком перевода был низкий малайский, например, согласно статистике более сорока романов были переведены на низкий малайский всего за три года (1883-1886 гг.).

Этнические китайцы были первыми, кто начал писать, используя латиницу. Считается, что еще в начале XIX века они знали джави (*прим.* модернизированный арабский алфавит для записи малайского языка), но впоследствии под воздействием голландского образования стали использовать латиницу. Тем не менее, одно из первых переводных произведений, появившееся еще в 1877 году в Сингапуре, – «Газета Гиок Лек» («Koran Giok Lek»), изначально было написано на джави и только позднее, в 1884 году, было издано на латинице в Батавии. Причем Клодин Сэлмон указывает, что самым первым переводным произведением была повесть о китайском чиновнике эпохи Мин Хай Жуе, которая была написана в 1882 году на латинизированном малайском.

Как правило, первые переводчики не знали китайского, а часто «переводили», основываясь на пересказе кого-то из знакомых, кто читал или

знал оригинальное произведение. Например, скорее всего, поэтому появилась распространенная ошибка в транслитерации названия одного из четырех классических китайских романов «San Pek — Eng Thay», который в малайском мире известен как «Sam Pek Eng Tay» (Nio Joe Lan, 1962, p. 134).

Изначально самыми первыми издателями переводов китайских романов, были голландцы — Ван Дорп и Брёйнинг. Но были энтузиасты и из среды перанакан, например, Яп Гоан Хо, который был не только издателем, но и переводчиком. Позже появились и другие переводчики, которые редко использовали свое настоящее имя, а чаще всего брали псевдоним. Например, многие из них занимались торговлей, и в качестве псевдонима могли взять название своего предприятия. В основном, переводили любовные романы, которые пользовались особой популярностью, чуть меньше переводили исторические романы, а также религиозные и дидактические произведения. Приключенческие романы в то время ещё не пользовались популярностью.

Хотя первое самостоятельное произведение и появилось в 1870 году, это было, скорее, исключением, так как в этот период оригинальные произведения были нехарактерны. И хотя автор указан не был, по лексике и синтаксису можно определить, что это произведение относится к китайско-малайской литературе. Произведение было написано в жанре шаира и повествовало о прибытии Сиамского правителя в Батавию и дарении статуи слона городу (Salmon, 1987, p. 221).

Майер отмечает, что впоследствии креолизированные формы начали взаимодействовать с классическим малайским и пытаться соперничать с малайскими классическими жанрами — хикаятами и шаирами. Это взаимодействие привело к возникновению новых форм: коротких стихотворений и рассказов, романов, которые вскоре заняли центральное место в литературе (Maier, 1991, p. 77).

Поэтому уже в первый период некоторые китайские писатели начали заниматься адаптацией малайских шаиров. Самым искусно написанным шаиром по праву является «Саир Черита Сити Акбари» Ли Ким Хока, который по значимости Нио Ю Лань сравнил с «Илиадой» Гомера (Nio Joe Lan, 1937, p.

35). Стоит отметить, что так как орфография низкого малайского языка не была стандартизирована, то многие авторы писали на свое усмотрение. Ли Ким Хок был первым, кто попытался систематизировать низкий малайский язык, выпустив в 1884 году грамматику низкого малайского языка «Батавский малайский» («Melajoe Betawi»), и многие его произведения, в том числе и «Саир Черита Сити Акбари», написаны «правильным» низким малайским языком (Watson, 1971, p. 421). В 1886 году появились так называемые «рекламные шаиры» («syair iklan»), первый был написан неким Тинг Сам Сином. Клодин Сэлмон пишет, что эти шаиры напоминали листовки, которые раздавали в сельской местности. По форме это был четырехстрочный шаир с монорифмой (aaaa), количество строф было неограниченно и могло достигать нескольких сотен, каждая строка состояла из четырех слов или, вернее сказать, четырех корневых слов (так как аффиксацией чаще всего пренебрегали) (Salmon, 1971, p. 56). Шаир, описывающий современные события, был очень популярен уже в конце XIX века. В таких шаирах можно было даже найти анти-голландскую сатиру.

Многие из переводчиков были из зажиточных китайских семей, которые хотели распространить Конфуцианское учение посредством перевода конфуцианских трактатов, таких как «Тринадцатикнижие». Одним из них был Чи Чин Куй. Он также полностью перевел «Троецарствие», которое издавалось в журнале «Ли По» («Li Po») с 1910-1913 гг. Причем произведение пользовалось такой популярностью, что вместе с переводом Чи Чин Куя в газете «Синь По» («Sin Po») в течение 1910 и 1912 гг. серийно печатали перевод другого китайского переводчика Ли Инь Ена. Параллельно редактор малайского журнала «Западная Звезда» («Bintang Barat»), китаец по происхождению, Уй Чай Хин начал выпускать периодическую серию переводов китайской литературы. Первая серия увидела свет в 1895 году и называлась «Ежемесячник» («Bоекое Boelanan»). Долго она не просуществовала, уже в 1900 году ее заменило другое периодическое издание «Еженедельник» («Minggoean») того же редактора.

Появление китайских издательств и газет спровоцировало рост не только

переводов, но и появление самостоятельных произведений, большинство из которых были основаны на реальных событиях. Для раннего периода был характерен поиск вдохновения и новых идей в новостях газет, что лишний раз показывает неразрывную связь китайско-малайской литературы с прессой. Например, вышедший в 1903 году роман Гоу Пен Лиана «Ло Фень Куй» («Lo Fen Koei») был вдохновлен новостной сводкой из газеты «Звезда Батавии» («Bintang Betawi»). В романе говорится о зажиточном китайце, который выращивает опиум и, чтобы заполучить в любовницы дочь бедняка, идет на убийство, но после того, как его злодеяние было раскрыто, он в отчаянии совершает самоубийство. Таким образом, автор критикует всю систему выращивания опиума. Следующий роман Тио Чин Буна «Рассказ об Уй Се» («Tjerita Oey See»), тоже был основан на реальных событиях и повествует о китайском торговце Уй Се, дочь которого сбегает с яванским офицером и позже обращается в ислам. Тио Чин Бун показывает, что женщина является хранительницей культуры, поэтому китаянка должна выходить за китайца, а поступок дочери Уй Се осуждается. Другое дело, если юноша-китаец женится на местной как, к примеру, происходит в его более поздней работе «Повесть о Ньяи Суриме» («Tjerita Njai Soerimah»), где любовь между китайцем и местной девушкой воспринимается более благосклонно.

С ростом количества читателей многие перанакан начали переводить произведения и западных прозаиков, например, был переведен роман Жюль Верна «Вокруг света за 80 дней», роман Александра Дюма «Граф Монте-Кристо», и до 1911 года западная проза часто печаталась в журналах до выхода в книжной версии.

На границе двух веков появляются переводы романов про кунг-фу. В основном, переводили ранние китайские кунг-фу романы, например, писателя Бай Ю, Пингтиан Бусяошен, Хуанчжу Лоучжу. Среди самих переводчиков можно выделить Кво Лай Йеня (творческий псевдоним Тань Тек Хо) и Он Ким Тиата. Оба они были из среды перанакан, получили образование в Китае и после Синьхайской революции (1911-1912 гг.) вернулись на Яву. Тань Тек Хо стал писать для газеты «Синь По», а Он Ким Тиат стал учителем, переводил



кунг-фу романы и сотрудничал с различными китайско-малайскими журналами.

В начале XX века начало появляться множество китайских газет на низком малайском, например, «Ли По» («Li Po», Сукабуми, 1901 г.), «Корреспондент Сурабаи» («Pewarta Soerabaia», Сурабая, 1902 г.), «Коммерческая газета» («Kabar Perniagaan», Джакарта, 1903 г.), «Центральная Ява» («Djawa Tengah», Семаранг, 1909 г.) и «Синь По» («Sin Po», Джакарта, 1910 г.).

Многие переводчики сотрудничали с этими газетами. Так, например, Го Тиау Гоан был журналистом «Синь По», Тан Тек Хо работал редактором нескольких газет, а также успешно переводил приключенческие повести.

Газета «Синь По» («Sin Po») впервые вышла в свет 1-ого октября 1910 года в Джакарте. С ростом спроса в 1912 году «Синь По» начала выпускаться ежедневно, а вскоре стала одной из самых крупных малайских газет в Ост-Индии (Li, 2003, p. 2). Основной идеей была пропаганда китайских националистических идей. Она противопоставляла себя газете «Сиан По» («Siang Po») и носила явный антиколониальный характер. В ней печатались как статьи, критикующие коррумпированных китайцев, прикрывающихся китайскими традициями, что относилось в первую очередь к группе китайцев-перанакан, а также классические китайские литературные произведения, например, роман Троецарствие (Suryadinata, 2002, p. 53). В феврале 1921 года впервые вышла китайская версия «Синь По», вероятно, это была первая ежедневная газета на китайском в Ост-Индии. Позже, в 1920-ые гг., появляется все больше газет на китайском языке. Все китайскоязычные газеты заняли резко антияпонскую позицию, в том числе и «Синь По», некоторые из них даже занимались сбором средств против японской интервенции в Китай в 1931-ом году (Wanning Sun, 2006, p. 156). Во время японской оккупации Индонезии 1942-1945 гг. все китайскоязычные газеты были закрыты, а многие китайские журналисты помещены в концентрационные лагеря из-за антияпонского отношения. Только такие газеты как Матахари и Хон По, которые были готовы сотрудничать с японцами, несмотря на протесты китайского сообщества продолжали работать (Panderingan, 2003, p. 409).

Если говорить о китайско-малайской литературе, когда она достигла своей более развитой формы в первой половине XX века, то она представляла собой огромное множество так называемых «романных рассказов» («*cerita roman*») или же романов-газет – коротких произведений, которые печатались в периодических изданиях, обычно они были достаточно бедны по содержанию и небольшие по объему. Главной функцией таких произведений было развлечение читателя, а не дидактика. Они были ориентированы на массового читателя (Nio Joe Lan, 1962, p. 9-10). В 30-ые годы интерес к массовой литературе продолжал расти, в то время издавались в большом количестве «Меданские романы» («*roman Medan*»), которые позже Рольфинк назвал «копеечными романами» («*roman pitjisan*») (Roolvink, 1959, p. 35). Согласно Теу, в первой четверти XX века начали появляться политические романы, такие как «Рассказ о Кадируне» («*Hikajat Kadirun*», 1919), «Студент Хиджо» («*Student Hidjo*», 1919), «Чувство свободы» («*Rasa Merdeka*», 1924). Из-за ужесточения государственной цензуры подобные романы запретили, и «копеечные романы» стали их непрямыми последователями, так как были похожи в языковом составе и по содержанию, хотя в них и не было явной политической тематики, в них часто освещались социальные проблемы (Teeuw, 1967, p. 17). Со временем сложился стереотип, что массовая литература является бедной по содержанию и проблематике, поэтому ее часто обходили стороной и не уделяли стоящего внимания. Некоторые индонезийские литературоведы (Сумарджо, Нио Ю Лань) рассматривали эту развлекательную литературу как социальный феномен (Aprinus Salam, 2002, p. 201).

Как и в предыдущий период, было множество переводов классических китайских любовных и исторических романов. Переводы Ли Ким Хока романов «Зеленый Пион» («*Lü mudan*») и «Странное дело о девяти убийствах» («*Jiumung qiuyan*») в первый раз были изданы в 1886 году, а позже переизданы в 1913 и 1919 годах соответственно. Наверное, самым важным для этого периода было появление «китайских романов нового стиля» («*Boekoe Tionghoa model baroe*»). Эти произведения были основаны на реальных событиях, которые произошли в Китае либо частично на них опирались. С этой

целью автор часто добавлял к названию произведения сноску: «история, которая действительно произошла» («cerita yang betul suda kejadian»). Например, «Секрет кольца. История, произошедшая в Китае» («Roesianja satoe tjintjin, satoe tjeritaan jang perna terjadi di benoea Tiongkok») или же «История Мисс Би Гиок, которая произошла в Гуанчжоу в правление императора Асиньгеро Ичжу» («Tjerita Bie Giok Siotjia di benoewa Canton afdeling Lam Haij Koan pada djaman Keizer Ham Hong»). В основном они были посвящены социальным проблемам того времени (вопросы образования, гражданства и т.д.), а также самым популярным темам любви и брака.

Наибольшую популярность китайско-малайский роман приобретает в последний, четвертый, период. Его также называют золотым веком китайско-малайской литературы. Он был отмечен появлением многих китайских литературных газет и журналов: «Жизнь» («Penghidoeran», г. Сурабая), «Полная луна» («Bulan Purnama», г. Семаранг), «Роман-газета» («Tjerita Roman», г. Сурабая), «Клад Рассказов» («Gudang Cerita»), а позже был переименован в «Рассказы силат» («Cerita Silat», г. Бандунг) «Мустика панорама» («Mustika Panorama», г. Джакарта). Наиболее успешными были журналы «Жизнь» («Penghidoeran»), «Романические рассказы» («Cerita Roman»), там печатались произведения многих известных писателей-перанакан: Ньо Чеон Сенга, Лим Хин Хо, Месье Д'Амора и тд.

В последний период в полной мере происходит обогащение тематического и жанрового состава китайско-малайской литературы. Если для самых первых оригинальных произведений источником вдохновения служили сводки новостей из газет, то в последний период темы становятся более сложными, отражающими степень развития общества китайцев-перанакан в первой половине XX века. Социальные изменения и в первую очередь все большая доступность среднего образования повышали не только количество произведений, как было раньше (принцип массовой культуры), но и их качество (Nio Joe Lan, 1937, p. 34).

Произведения-садураны были также популярны в этот период. Например, один из самых знаменитых писателей-перанакан того периода Кве Тек Хоай

нередко писал в этом жанре. Два наиболее известных его произведения – «Роза из Чикембанга» («Boenga Roos dari Tjikembang», 1927 г.) и «Драма в Кракатау» («Drama dari Krakatau», 1929 г.) также являлись садуранами. Во многом Кве Тек Хоай опирался на труды западных писателей, например, на написание «Розы из Чикембанга» он был вдохновлен «Сном в летнюю ночь» Вильяма Шекспира. Сам писатель этого не скрывает, когда говорит, что «Драма в Кракатау» была основана на двух европейских романах, однако не указывает их названия.

Другой выдающийся писатель этого периода был Ньо Чеонг Сенг, который известен под творческим псевдонимом Месье Д'Амор. Он писал, в основном, романы, но помимо этого был драматургом и кинорежиссером.

Его первый роман «Голландка — жена китайца» («Nona Olanda Sebagai Istri Tionghoa») посвящен проблеме смешанных браков. Молодые китаец-перанакан Джон и голландка Диана соседи, но они никогда не говорили друг с другом. Как-то раз вечером они отправились в оперу, и у них оказались соседние места, они разговорились. Они начали ходить вместе в школу, а спустя четыре месяца признались друг другу в любви. Однако их родители не признавали их отношений, к тому же, Джону уже сосватали китайку. В конце концов, они вместе сбежали. Вскоре у них родился первенец. После его рождения родители Джона смиростивились и приняли Диану в семью, хотя ее родители были по-прежнему непреклонны. Позже Диана слегла с тифом и умерла. Для Джона это был тяжкий удар, от которого он не смог оправиться. По сюжету роман похож на «Неправильное воспитание» Абдула Муиса (1928 г.), только главный герой – китаец, а не индонезиец.

С 1920 года появляется все больше произведений, главными героями которых являются представители разных народов Ост-Индии, причем в последний период китайские авторы все меньше пишут о самом сообществе китайцев-перанакан. Например, у Ньо Чеонг Сенг есть целая серия романов, посвященная различным коренным народам Индонезии. Например, роман «Тимуриана» («Timoeriana») о Восточном Тиморе, «Перекличка» («Balas Membalas») об Аче, «Красивая Ида» («Ida Ayu») о балийской девушке,

«Чинггалаби Ауах» («Tjinggalabi Aoeah») о папуасах. Наиболее известным является роман «Ужасный тайфун» («Taufan Gila») (1950г.). История о предпринимателе из Макассара (о. Сулавеси) – Бунг Даенге, оказавшемся в самом центре коммунистического восстания 1926 г.

Японская оккупация негативно повлияла на китайско-малайскую литературу. Это был период молчания, когда почти никто не писал и не издавал. Многие писатели и деятели культуры бросили все силы на борьбу с оккупантами. Начало японской оккупации ознаменовалось репрессиями китайского населения. Сотни журналистов и писателей перанакан были арестованы, дискриминация этнического китайского населения усилилась, помимо этого была запрещена литература на нидерландском, а среди писателей-китайцев были те, кто писал на языке колонизаторов. Согласно некоторым данным 542 китайца-перанакан Явы и Мадуры было арестовано японцами в феврале 1942 года.

Среди них был и Нио Ю Лань – писатель и журналист, который был китайского происхождения. За время, проведенное в японских лагерях, он написал рассказ «В японском плену» («Dalem Tawanan Djepang», 1946г.). Согласно Нио китайско-малайская литература просуществовала до 1942 года, а после провозглашения независимости вошла в состав национальной, индонезийской литературы (Nio Joe Lan, 1962, p. 156).

## Глава 2.2. Ли Ким Хок: жизнь и творчество

Ли Ким Хок родился в 1853 году в предместьях Богора в многодетной семье разнорабочего. В детстве получил домашнее образование. Как в большинстве других семей китайцев-перанакан, отец Ли Ким Хока был воспитан в соответствии с древними китайскими традициями, а мать с местными обычаями и верованиями (Tio Ie Soei, 1958, p. 13). Благодаря тому, что его отец свободно владел сунданским и разговорным малайским, Ли Ким Хок уже в семь лет начал читать на обоих языках. В возрасте 10 лет Ли Ким Хока отдали в христианскую миссионерскую школу, где он учился у голландских миссионеров Коолсма и Алберса сунданскому языку, а миссионер Ван дер Линден учил его малайскому. Также они обучили его нидерландскому языку и, возможно, другим европейским языкам. Однако Ли так и не выучил китайского языка, также он не знал фуцзяньского языка, откуда был родом его отец.

К двадцати годам Ли Ким Хок свободно говорил на трех языках: малайском, сунданском и нидерландском, что было довольно необычно для того времени, так как голландские власти не приветствовали, чтобы местные, тем более «иностранцы с востока» («Vreemde Oosterlingen»), как они называли местных китайцев, арабов и т.д., говорили на голландском. Вскоре Ли начал преподавать в той же миссионерской школе Ван дер Линдена и даже издал несколько детских книжек и грамматик для обучающихся в этих школах. Позже, в 1884 году, они войдут в состав других книг, а именно: «Букварь» («Kitab Edja») и «Друг детей» («Sobat Anak-anak»). «Букварь» представлял собой пособие по чтению и правописанию малайского алфавита, а «Друг детей» — сборник поучительных рассказов для детей. Помимо работы в миссионерской школе, он также устроился работать в миссионерское издательство («percetakan Zending») редактором двух журналов о религии: голландского еженедельного журнала «Основоположник» («De Opwekker») и малайскоязычной газеты «Звезда Джохора» («Bintang Djohor»). В конце 70-ых годов Ли Ким Хок основал свою собственную школу в деревне Кампунг Тенах, недалеко от своего дома, для детей, которые не могли учиться утром в миссионерской школе.

Впоследствии Ли Ким Хок продал школу, и она стала называться «Школа Эмpek Кунтил» («Sekolah Empek Kuntil») по прозвищу ее следующего директора. Школа просуществовала до середины XX века.

В том же году, что и «Букварь» и «Друг детей» выходит «Саир Черита Сити Акбари», которая на сегодняшний день является главной работой Ли Ким Хока. Сам Ли Ким Хок говорил об этом произведении как о своем самом любимом («paling sayang»). Изначально не было никаких подозрений, что «Саир Черита Сити Акбари» является садураном другого произведения «Шаир Абдул Мулук», однако после того, как Арнольд Шэки перевел «Шаир Абдул Мулук» с арабицы на латинский шрифт, начали появляться различные версии. Согласно одной из версий, которая была особенно популярна в то время в Богоре, в 1873 году учитель Ли Ким Хока миссионер Коолсма написал на сунданском садуран на «Шаир Абдул Мулук» «Сити Рапиях», который дал на вычитку Ли Ким Хоку, последний, вдохновившись «Сити Рапиях», написал свой рассказ «Саир Черита Сити Акбари». Существует еще одна версия, по которой Ли Ким Хок совсем не читал перевод «Шаир Абдул Мулук», а узнал об этом сюжете из постановки театра ваянг.

В 1885 году, после смерти Ван дер Линдена Ли Ким Хок выкупает издательство и называет его своим именем «Издательство Ли Ким Хока» («Drukkerij Lie Kimhok»), в котором он начинает печатать свои произведения. Годом позже он приобретает малайскоязычную газету «Вестник Батавии» («Pembrita Betawi»).

Исследователь-биографист Тио И Суи в своей биографии Ли Ким Хока указывает список из 25 произведений, 10 из которых были напечатаны в его собственном издательстве (Tio Ie Soei, 1958, p. 23). К 1887 году Ли Ким Хок решает оставить издательский бизнес и продает газету и издательство, однако он продолжает активно писать рассказы. Большинство из его более поздних работ будут напечатаны в столичном издательстве «Хоа Ин Сиан Киок» («Ho Ing Siang Kiok»). Интересно, что Ли Ким Хок практически не писал коротких рассказов, несмотря на то, они были самой популярной формой литературы того времени, в особенности китайско-малайской литературы. Ли Ким Хок

больше любил переделывать уже существующие произведения или писать реалистичные романы, которые должны были стать «зеркалом человеческой души и изображали бы саму жизнь» («een spiegel van de menselijke ziel, een schilderij van het leven») (Tio Ie Soei, 1958, p. 27). Из-за того, что Ли Ким Хок сильно восхищался западной литературой, большинство его произведений являются садуранами на западные романы либо содержат некоторые признаки литературы реализма, за что некоторые писатели обвиняли его в неоригинальности и плагиате. Помимо уже упоминавшейся «Саир Черита Сити Акбари» Ли Ким Хок совместно с журналистом Виггерсом перевел или же, вернее сказать, переделал ближневосточную сказку «1001 ночь» («1001 Malam»). В 1886-1887 годах Ли Ким Хок написал 6 романов-садуранов на китайские романы, которые ему пересказали друзья. Один из этих романов-садуранов был роман «Семь звезд» («Tjhit Liap Seng»), который считают первым китайско-малайским романом. Он был написан под влиянием китайских рассказов, а также двух произведений западных литераторов: «Треволнения одного китайца в Китае» Жюль Верна и «Приключения Клашье Зевенстер» Якоба Ван Леннепа. Впоследствии Ли Ким Хок продолжает работать с Виггерсом, и в 1894 году они опять совместно издают переложение знаменитого западного произведения «Граф Монте Кристо» («De Graaf de Monte Cristo»). Виггерс и Ли Ким Хок в «Графе Монте Кристо» дали достаточно подробные сноски, разъясняя привычки из жизни европейцев, которые жителям Ост-Индии могли бы показаться непонятными. В 1897 году Ли Ким Хок издает свой следующий садуран «История про Конфуция» («Hikajat Kong Hoe Tjoe»), он в свободной форме рассказывает о жизни Кун-цзы, о которой он сам узнал из европейских изданий или из рассказов своих знакомых.

В 1900 году Ли Ким Хок вместе с 18 другими этническими китайцами основал общественную организацию этнических китайцев Ост-Индии «Тион Хоа Хве Коань» («Собрание китайцев-перанакан»). По своим масштабам это было первое объединение китайцев-перанакан в Ост-Индии. Изначально организация занималась распространением школьного образования среди китайцев-перанакан, которые не могли учиться в обычных местных и



голландских школах. Помимо просвещения Ли Ким Хок активно занимался вопросом законного статуса китайцев-перанакан в колонии, к которым в то время относились как к «гражданам второго типа» («warga kelas dua»). Из-за ухудшения здоровья Ли Ким Хок был вынужден оставить организацию в 1904 году, хотя по-прежнему продолжал активно заниматься общественной деятельностью.

В последние годы жизни Ли Ким Хок активно занимался переводами различных западных и китайских произведений.

В мае 1912 года в возрасте 58 лет Ли Ким Хок скончался от тифа. Многие его работы остались незаконченными, а некоторые были открыты только после его смерти. Например, поэма «Мое сердце» («Mijn hart»), написанная на прекрасном голландском языке и посвященная его жене. Поэма достаточно личная, о тоске мужа по недавно умершей жене, поэтому, скорее всего, Ли Ким Хок не собирался ее опубликовывать, а также никому не показывал. Примечательно, что написана она не на низком малайском, как большинство произведений Ли Ким Хока, а на голландском. Возможно, таким образом он хотел ее выделить среди других своих произведений, ведь в поэме он показал все свое мастерство владения голландским.

### **Глава 3. «Саир Черита Сити Акбари»**

#### **Глава 3.1. Шаир Абдул Мулук**

Дошедшая до наших дней, самая ранняя копия «Шаир Абдул Мулук» была опубликована в 1847 году по заказу Роорда ван Ёсинга для голландского журнала «Журнал для Голландской Индии» («Tijdschrift voor Nederlands Indië»). Вопрос авторства до сих пор остается спорным. Согласно Роорду ван Ёсинга, автором поэмы является известный малайский писатель XIX века Раджа Али Хаджи, который в письмах к ван Ёсинга утверждал, что сам написал поэму на джохорском диалекте малайского: «Я не могу предложить вам иной подарок кроме истории о Султане Абдул Мулуке, которую я сам написал в стихах на малайском языке Джохора, используемом в наше время, и шелковой ткани, сотканной моей женой» (Sitti Hawa Salleh, 2010, p. 45). По другой версии настоящим автором была его младшая сестра Салеха, так как в одном из списков рукописи, а именно в списке ван ден Берга, она значится автором. Другой исследователь ван де Валь говорит, что на самом деле текст был написан именно Салехой, а Раджа Али Хаджи уже позднее исправил ее текст и присвоил себе. Однако к моменту составления каталога рукописи ван Ронкелем список ван ден Берга был утерян, поэтому авторство было признано за Раджой Али Хаджи (Proudfoot, 1993, p. 56).

В основе сюжета «Шаир Абдул Мулук» лежит рассказ о королевстве Барбари, в котором правит справедливый и мудрый правитель Абдул Хамид Шах. У него есть сын Абдул Мулук. Однажды в порту королевства встало на якорь судно из королевства Хиндустан, владелец судна был дядей правителя этого королевства, но за то, что он нарушил торговое законодательство королевства Барбари, его посадили в тюрьму, где он вскоре умер. Спустя несколько лет Абдул Хамид Шах скончался, оставив престол Абдул Мулуку, который уже вырос и женился на Ситти Рахмах. Позже Абдул Мулук решил отправиться в путешествие и приехал в королевство Бан, где правил мудрый правитель, у которого была прекрасная дочь Ситти Рафиях, которую Абдул Мулук взял в качестве второй жены. По возвращении на Барбари нападает правитель Хиндустана, который желает отомстить за смерть дяди. В итоге

королевство Барбари захвачено, а Абдул Мулук и Ситти Рахмах взяты в плен. Ситти Рафиях удается бежать, притворившись мертвой. Будучи беременной, Ситти Рафиях скрывается в доме некоего почтенного Шеха, где производит на свет мальчика. Когда она набирается сил, она переодевается мужчиной, берет имя Дури и идет странствовать, чтобы спасти мужа. Ситти Рафиях доходит до королевства Бархам, где поддерживает сына покойного правителя Джамалуддина в борьбе за престол, после победы Джамалуддин делает ее своим наследником и женит на своей дочери Ситти Рахмах. Султан Дури, он же Ситти Рафиях, решает отомстить правителю Хиндустана и захватывает королевство с армией из Бахрама. Абдул Мулук и Ситти Рахмах освобождены, Султан Дури передает ему право на королевство Хиндустан, а также отдает ему свою жену Ситти Рахах. Потом Ситти Рафиях раскрывает свое настоящую личность. И все четверо начали жить в мире и согласии. Но Абдул Мулук и Ситти Рафиях вспоминают о своем сыне, которого в 7 лет Шех отпустил странствовать. Как-то раз к ним во дворец приводят мальчика, которого обвиняют в избиении другого ребенка, оказывается, что это и есть их сын Абдул Гани. Отец Ситти Рафиях забирает Абдула Гани в королевство Бан и делает его своим преемником. Абдул Мулук остается править в королевстве Хиндустан со своими тремя женами, и в королевстве устанавливается мир и благополучие.

Исходя из тематики и подробного описания жизни женщины при дворе, можно предположить, что теория с авторством Салехи небезосновательна. Неслучайно Клодин Сэлмон безоговорочно указывает именно Салеху в качестве автора. Салеха, будучи близкой ко двору, хорошо знала придворную жизнь и этикет.

Основные мотивы поэмы: переодевание, странствие в поисках возлюбленного, оставление детей на попечение чужих людей, социальный договор правителя с народом — все являются традиционными мотивами и часто встречаются в классической малайской и яванской литературах. Например, мотив странствий в поисках возлюбленного типичен для яванских историй о Панджи, которые были очень популярны в малайском мире («Хикаят о Панджи Семиранге» и тд.).

Другой ключевой характерной чертой классической малайской литературы является наделение главных персонажей необычными характеристиками или полубожественным появлением, так и в поэме «Шаир Абдул Мулук», например, перед рождением Ситти Рафиях шел месяцами непрерывный ливень, который в миг закончился, когда Ситти Рафиях появилась на свет.

Большое значение в поэме отводится женщине и ее роли. Многие исследователи полагают, что по содержанию в поэме присутствуют феминистские идеи, хотя некоторые их отрицают, приводя в пример многоженство (Andaya Watson, 2003, p. 34). Французская исследовательница Заини-Лажубер говорит о том, что поэма показывает, что женщина может играть важную роль, но при этом женщина обретает силу и власть не в образе самой женщины, а лишь в одеянии мужчины. Таким образом, в поэме подчеркивается прежде всего роль женщины как преданной мужу жены (Zaini-Lajoubert, 1994, p. 105). Кроме этого, по своему содержанию поэма очень похожа на «Поэму о Сити Зубайдах и китайской войне» («Syair Siti Zubaidah Perang Cina»), в которой главная героиня Сити Зубайдах тоже переодевается мужчиной, чтобы победить Китай и спасти своего мужа. Ряд исследователей полагает, что «Шаир Абдул Мулук» был написан под влиянием этой поэмы, однако подтвердить эту точку зрения пока не удалось, так как невозможно определить, какая из поэм появилась раньше. «Поэма о Сити Зубайдах и китайской войне» не датирована, но совершенно точно, что обе поэмы были написаны примерно в одно время, а именно в первой половине XIX века (Yock Fang Liaw, 2011, p. 89).

Наконец, одно из центральных мест в поэме отведено исламу. Ислам буквально пропитывает всю поэму с самой первой строки до последней. Основная идея — подчиниться судьбе, так как «на все воля Аллаха» («takdir Allah semata»). Например, когда на Барбари нападает правитель Хиндустана, и Абдул Мулук терпит поражение, то последние его слова: «если на то воля Аллаха, то я сдамся». Когда Ситти Рафиях живет в доме у Шеха, он ее учит читать Коран, а также богословию.

Таким образом, можно выделить несколько основным тем поэмы «Шаир Абдул Мулук»: отмщение за несправедливость; любовь, поиски и спасение возлюбленного; возвращение утраченного мира и порядка; исламские ценности и роль женщины.

### Глава 3.2 История изучения «Саир Черита Сити Акбари»

Перед тем, как приступить к сравнительному анализу двух произведений, следует ознакомиться с предшествующими исследованиями, ведь попытки проанализировать поэмы «Шаир Абдул Мулук» и «Саир Черита Сити Акбари» уже были предприняты. Среди всех работ как наиболее важные можно выделить две: статьи голландского исследователя Костера (Koster, 1998, p. 95) и французской исследовательницы Заини-Лажубер (Zaini-Lajoubert, 1994, p. 103). Несмотря на то, что у обоих исследователей совершенно разные подходы к изучению поэмы, стоит начать с работы Заини-Лажубер, которая одной из первых занялась изучением этого вопроса, и ее работа во многом повлияла на работу Костера.

Свое исследование Заини-Лажубер начинает с истории китайско-малайской литературы, приводя в пример произведения, в основе которых лежит похожий сюжет: главная героиня переодевается в мужчину ради выполнения некой миссии. Заини-Лажубер ставит под сомнение, что «Саир Черита Сити Акбари» написан именно на основе поэмы «Шаир Абдул Мулук», так как его сюжет напоминает другую популярную поэму того времени — «Поэму о Сити Зубайдах и китайской войне» («Syair Siti Zubaidah Perang Cina»), однако она также отмечает, что сложно определить, какой именно из шаиров стал первоисточником, так как до сих пор оспаривается датировка обоих шаиров, и неизвестно, какой появился раньше. К тому же, «Поэмы о Сити Зубайде и китайской войне» нет в открытом доступе, поэтому нет возможности для дальнейшего сопоставления. Также она придерживается мнения, что настоящим автором поэмы «Шаир Абдул Мулук» была младшая сестра Али Хаджи — Салеха. Заини-Лажубер выделяет основные темы общие для обоих произведениях, такие как: место действия, завязка и развитие сюжета, которые она, однако, описывает лишь в общих чертах. Отдельное внимание она обращает на изменение имен в «Саир Черита Сити Акбари», которые в отличие от «Шаир Абдул Мулук» имеют особое значение. Например, когда Сити Акбари переодевается в мужчину, она принимает имя Бахар, что можно перевести с арабского, как «океан» или «путник из-за океана», что, конечно же, отражает ту

роль, которую будет играть Сити Акбари после переодевания. Многие имена, скорее всего, были взяты Ли Ким Хок из представления Сити Акбари в местном, сунданском театре. Заини-Лажубер считает, что Ли Ким Хок назвал свою поэму именем главной героини именно из-за существовавшей местной традиции.

В качестве другой важной отличительной черты поэмы «Саир Черита Сити Акбари» Заини-Лажубер отмечает реалистичность повествования, Ли Ким Хок более детально описывает события, а также он «имел смелость» добавить некоторые неприемлемые для классического малайского произведения сцены, например, сцену попытки изнасилования первой жены Абдул Мулана. А также Ли Ким Хок находится значительно ближе к читателю, он часто обращается к нему, выражает свое мнение о происходящих событиях.

Центральное место в ее исследовании занимает вопрос о том, как изображена женщина в произведении. Ли Ким Хок назвал поэму именем героини, а не героя, как в оригинале, потому, что он хотел уделить больше внимания роли женщины (Zaini-Lajoubert, 1994, p. 107). Роль главной героини поэмы значительно важнее роли героя, ее мужа, который после пленения почти не упоминается. Причем муж Сити Акбари не сделал ничего выдающегося, чтобы получить трон, который он унаследовал от отца, в то время как Сити Акбари приходится храбро сражаться, чтобы стать «султаном». Однако стоит отметить, что в оригинале героиня действует не своих интересах, а лишь проявляет свою верность мужу, и все ее героические, «мужские» качества исчезают, как только она выполняет свою миссию и меняет мужскую одежду на женскую. Таким образом, оригинальное произведение в большей степени фиксирует патриархальную систему того времени. В то время как Ли Ким Хок пытается отойти от этой патриархальной концепции, наделяя главную героиню эмоциями, чувствами и, что немаловажно, собственным мнением. Наконец, несмотря на то, что в «Саир Черита Сити Акбари» сохраняется концепция полигамии, Ли Ким Хок показывает свое отрицательное отношение через реакцию первой жены, когда она узнает, что муж женился второй раз, она

грустит, в отличие от оригинального произведения, где первая жена только радуется и даже одобряет полигамию.

Исследование Заини-Лажубер интересно как одно из первых, хотя оно и носит достаточно общий характер и выделяет лишь основные черты поэмы «Саир Черита Сити Акбари». Она приводит в статье две таблицы: в первой она рассматривает изменение имен, а во второй дает 12 примеров изменения сюжета в садуране, что, конечно, не является достаточным. Тем не менее, Заини-Лажубер обозначила две главные отличительные черты садурана, а именно его большую реалистичность, которой так часто придерживался Ли Ким Хок, а также более гуманное изображение женщины, а именно женщины как самостоятельного героя, самодостаточной личности, а не только в качестве преданной жены.

Другой исследователь Костер подходит к изучению «Саир Черита Сити Акбари» несколько иначе. Во-первых, он начинает не с обзора литературной традиции в регионе, а непосредственно с биографии самого Ли Ким Хока. Во-вторых, в отличие от Заини-Лажубер, Костер не ставит целью сопоставление «Саир Черита Сити Акбари» с оригиналом, а на примере «Саир Черита Сити Акбари» хочет показать коренные изменения в идейном и жанровом составе традиционной малайской прозы (Koster, 1998, p. 99). Таким образом, он рассматривает поэму не как садуран, а, скорее, как оригинальное произведение, за основу которой Ли Ким Хок взял распространенный жанр сказаний о Панджи, переделал его с помощью художественных приемов голландской школы идеалистического реализма (*idealistisch realisme*), чтобы произведение отвечало духу того времени. По его мнению «Саир Черита Сити Акбари» не что иное, как одна из историй о панджи (традиционные малайские истории, главный герой которых отправляется на поиски своей возлюбленной), а именно поэма Ли Ким Хока относится к так называемым исламизированным историям панджи, таких как «Шаир Абдул Мулук» или «Поэма о Сити Зубайде и китайской войне», в которых элементы любовной страсти и эротизма несколько приглушены (Koster, 1998, p. 112). В структуре поэмы по его мнению лежит стандартная для историй о панджи троичная цикличность: почитание закона;



нарушение закона из-за забывчивости; восстановление закона с помощью нового почитания. Однако он сам же признает, что такая структура повествования подходит для многих традиционных малайских произведений, в таком случае, можем ли мы сделать вывод, что перед нами история о панджи, основываясь исключительно на этой цикличности? Скорее всего, нет. Так же «Саир Черита Сити Акбари» не совсем подходит под понятие исламизированной истории о панджи, так как в отличие от «Шаир Абдул Мулука» в ней присутствуют так называемые элементы эротизма, например, попытка изнасилования первой жены Абдул Мулана, к тому же, Ли Ким Хок убрал большинство мусульманских отступлений. С другой стороны, конечно, «Саир Черита Сити Акбари» принято считать историей о панджи в силу того, что оригинальное произведение — «Шаир Абдул Мулук» — принадлежит к этому жанру. Таким образом, рассматривать «Саир Черита Сити Акбари» как оригинальное произведение, а не как садуран, без принятия во внимание его очевидной связи с оригиналом не представляется возможным.

### Глава 3.3 Сравнительный анализ

В данной главе мы на примере некоторых эпизодов постараемся сопоставить и определить основные отличия садурана «Саир Черита Сити Акбари» (далее сокращенно «СЧСА») от оригинального произведения «Шаир Абдул Мулук» (далее сокращенно «ШАМ»). Подобранные примеры будут соответствовать развитию сюжетов обоих произведений.

Кроме этого, будут рассмотрены некоторые другие отличительные черты этих произведений.

В отличие от «ШАМ», написанного на высоком малайском, диалекте Риау, «СЧСА» как образец китайско-малайской литературы был написан на низком малайском, который несмотря на все попытки Ли Ким Хока к стандартизации, привести к единому образцу не удалось. Даже в тексте Ли Ким Хока не существует единообразия, часто попадаются слова, которые имеют разные способы написания, например, у слова «melainkan» есть 3 варианта: malainken, melinken, malainkan. Помимо этого, Ли Ким Хок использует типичный для низкого малайского каузативный суффикс -in, что не соответствует литературной норме -i/-kan (sedihin, mulain, dirembetin). Другой особенностью текста является вкрапление заимствованных слов, прежде всего сунданских, что говорит в первую очередь о том, что сунданский был родным языком автора и оказал сильное влияние на его речь, например, Ли Ким Хок использует сунданское wetan вместо малайского timur (восток). Также он часто использует слово alias, что говорит о знании европейского языка Ли Ким Хока. Конечно, по сравнению с другими произведениями на низком малайском «СЧСА» действительно отличается своим почти «правильным» языком, но все же не может соответствовать тому высокому стилю оригинала. Также Ли Ким Хок в целях, скорее, новаторства и придания большей реалистичности включил вставной эпизод, в котором рассказывается, как обокрали старого праведника, и он начинает ругаться, при этом, чтобы показать особенности его речи, автор сильно искажает слова, что в принципе, было нехарактерно для классической литературы.

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
«Kaloé dafat ake fegang bangsat hitoe, Ake katokh fitjah kafalanja dingan batoe, Ija aoerang djahat, ija ada anak hantoe, Maka ija mentjoeri kofea aoerang bachitoe.»	Если бы я только мог поймать этого негодяя, Я бы разбил ему голову камнем, Он преступник, он лешего сын, Раз он так запросто украл мой сонгкок

Также в «ШАМ» есть достаточно четкое деление на главы, которое отсутствует в «СЧСА». Скорее всего, это говорит в пользу того, что Ли Ким Хок действительно не был знаком с самим оригиналом, а видел лишь театральную постановку на основе «ШАМ», в которой это деление либо отсутствовало, либо было изменено. Поэтому внешняя композиция «СЧСА» представлена цельным текстом, без какого-либо деления на части и главы.

Как уже было отмечено Заини-Лажубер, имена персонажей частично или полностью были изменены, также было добавлено несколько новых второстепенных персонажей.

Следовательно, даже без тщательного текстологического анализа, можно выделить несколько общих отличительных признаков между оригиналом и садураном.

### 1. Эпиграф

Самая первая отличительная черта — это эпиграф «СЧСА», который полностью отсутствует в «ШАМ».

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Faedahnja hoedjan ini, Toewankoe sri Baginda, Melainkan bri satoe alamat, atawa soewatoe tanda, Satoe hal amat adjaib, satoe hal jang tida tida, Lantaran sang Poetri, nanti mendjadi ada	Значение этого дождя, мой правитель, Не что иное, как предзнаменование или же некий знак, Нечто невероятное, нечто невысказанное, Связанное со скорым рождением дочери

В этом четверостишии говорится о необычном появлении на свет Сити Акбари. Долгими днями шел без остановки дождь, так что правитель решил спросить своего советника о значении этого дождя. Необычные явления в малайской литературе всегда были проявлением сакральной, магической силы — сакти. Этот же мотив присутствует в «ШАМ», однако ему не было придано такого

значения как в «СЧСА». Ли Ким Хок специально выделяет это четверостишие и выносит его в эпиграф: он сразу определяет Сити Акбари как главного персонажа поэмы.

## 2. Королевство Барбари

«ШАМ» имеет совершенно стандартное для классической малайской литературы начало, а именно: почитание Аллаха, описание правителя и всего его окружения, как людей мудрых, справедливых, смелых, красивых и т.д. Однако все это отсутствует в «СЧСА», которая начинается с описания города-королевства Барбари как торгового центра.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Bismi'llah itu permulaan kata Dengan nama Tuhan alam semesta Akan tersebut sultan mahkota Di Negeri Barbari baginda bertahta	Это сказано в начале Во имя Господа Вселенной Расскажем мы о султани Что правил в королевстве Барбари	Di sapandjang djalannja, di kanan dan di kiri, Ada banjak sekali toko besar berdiri; Plaboehannja, sebab bagoes, ada rame sahari-hari, Kerna banjak kapal dagang datang dari lain negeri.	На протяжении всех его [города] улиц, справа и слева, Находится очень много больших магазинов; Порт его прекрасен и всегда многолюден, Так как много торговых судов из разных стран приплывают туда.

Это говорит в первую очередь о том, что Ли Ким Хок больше ориентировался на массового читателя, скорее всего, зажиточного торговца-перанакана, которому было бы намного интересней читать о торговле, чем о прославлении малайских правителей.

## 3. Торговец из Хиндустана

Этот сюжет практически не отличается в обоих произведениях: торговец из Хиндустана прибывает в Барбари, пытается продать плохой товар, попадает под суд, а потом умирает в тюрьме.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Bahauddin lalu dipenjarakan Setiap hari diberi makan Duduklah ia dengan percintaan Ia pun mati dalam hal demikian	Бахауддина тут же посадили в тюрьму Каждый день его кормили Сидел он в тюрьме и грустил И так он и умер	Ka dalam satoe pendjara ija lantas dilemparkan, Dalam mana tiada brenti ija amoeck- amoeckan, Sabidji nasi, satetes ajer ija tra maoe makan, Malainken dirinja sendiri ija banting- bantingan. Ija ada dalam pendjara baroe toeotoep seharian, Salapoet badannja lantas sakit sekalian; Pada katiga harinja lantas dateng kematian, Jang lepaskan dija dari dalam kesangsaraan.	Его [торговца] тут же бросили в тюрьму, Он без остановки неистовствовал, Ни зернышка риса, ни капли воды он не хотел брать в рот, А только избивал себя. Лишь день он провел в заключении, А на его теле не осталось живого места; На третий день пришла его смерть И освободила его от мучений.

Как можно видеть, в «СЧСА» благодаря большому количеству подробностей этот эпизод о пребывании торговца в тюрьме и его смерти описан более реалистично в отличие от «ШАМ». Смерть торговца в «СЧСА» кажется более понятной читателю, чем описанная в «ШАМ». Ли Ким Хок использовал гиперболу для выражения эмоционально-психического состояния торговца («tiada brenti», «sabidji nasi, satetes ajer tra maoe makan», «salapoet bananja lantas sakit sekalian»).

#### 4. Свадьба

Эпизод свадьбы Абдул Мулана (Мулука) и его первой жены сохранен в обоих произведениях, однако Ли Ким Хок будучи плохо знаком с придворным церемониалом пропустил некоторые этапы свадебной церемонии, а некоторые добавил от себя, которых не было в оригинале. Например, он пропустил церемонию угощения молодоженов рисом («nasi berastakona») и добавил эпизод

с мечетью, которого не было в оригинале. Также существует заметное временное расхождение в произведениях между эпизодами подготовки к свадьбе и свадебной церемонии: в оригинальном произведении достаточно подробно описывается тщательная подготовка к свадьбе, которая заняла 40 дней, в то время как в садуране подготовка к свадьбе является, скорее, незначительным эпизодом и упоминается лишь вскользь, а свадебная церемония и пир занимают 40 дней, таким образом нумерология частично сохраняется.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Patutlah sudah ia beristeri Dengan anakanda Rahmah puteri Esok himpulkan hulubalang menteri Kerjanya hingga empat puluh hari	Пусть же женится он На моей [приемной] дочке Рахмах На завтрашний день собрал он [султан] всех своих советников и военачальников И работали они 40 дней	Ampat poeloe hari lamanja marika itoe soeka-soeka, Makan dan minoem roepa-roepa makanan langka, Ketjil dan besar orang pegawe, orang merdika — Sabentar-bentar bersoerak, tida satoe berhati duka.	Сорок дней они веселились, И ели и пили они редкие кушанья и напитки, Мелкие и высокопоставленные служащие, свободные люди — Все все время радовались, никто не печалился.

## 5. Отправление героя в путешествие

Родители Абдул Мулана (Мулука) скончались, и чтобы развеять тоску, юный правитель отправляется в путешествие. Его советники начинают ему рассказывать про королевство Бан, а также про необычное рождение дочери правителя этого королевства: в королевстве Бан почти никогда не бывает дождей, но внезапно начавшийся дождь не прекращался днями, тогда правитель послал за предсказателем, который поведал, что дождь — это предзнаменование рождения дочери. Однако в «ШАМ» предсказатель фактически пересказывает всю судьбу Сити Рафиях, в то время как в «СЧСА» интрига сохранена, так как советник Абдул Мулана не знает, что стало с Сити Акбари после того, как он покинул Бан, но говорит, что этот дождь является знаком великой силы

принцессы. Причем важно отметить, что предсказатель в «ШАМ» задает тон всему произведению, он говорит о Сити Рафиях только как о хорошей жене, которая спасет своего мужа.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Ramal nin tidak mungskir katanya Anakanda nin sangat besar tuahnya Sangatlah berhidmat akan suaminya Kepada tuanku tiada manfaatnya Kepada suami sangat kebajikan Ia lah semayam di atas kerajaan Malu suaminya ia membalaskan Melepaskan suaminya daripada kesakitan	Говорят, это предсказание не ошибочно Ваша дочь обладает большой силой С большим уважением она будет относиться к своему мужу Для вас не будет [от ее силы] пользы Она будет очень мудра к своему мужу Она будет править Она отомстит за своего мужа И спасет его от несчастья	«Apa ‘dah djadi,» sahoet Mantri: «hamba blon bisa tjerita, Kerna hamba Toewankoe blon sampe menengar warta; Sebab sekarang ini ampir boleh di kata, Orang Barbari tida jang sampe di itoe kota.»	«Что произошло потом, я не могу сказать — ответил советник, — Потому что ваш покорный слуга уже давно не слышал никаких вестей [о Сити Акбари], Поэтому сейчас не могу ничего сказать, Жители Барбари еще не были в этом городе.»

#### 6. Встреча с Сити Акбари, свадьба и подготовка к возвращению в Барбари

В целом мотивы встречи и свадьбы султана с Сити Акбари (Сити Рафиях) практически не отличаются в обоих произведениях, за исключением некоторых изменений в церемонии и смене акцентов — Ли Ким Хок подчеркивает любовные страдания молодого султана, который не знает, как ему поступить со своею любовью к Сити Акбари, в то время как в «ШАМ» этому не уделяется столько внимания, а акцент сделан, скорее, на саму свадебную церемонию и подготовку к ней. Также в «СЧСА» нерешительность молодого султана объясняется тем, что он боится разозлить первую жену, женившись во второй раз, поэтому после свадьбы с Сити Акбари, он долго не может вернуться в Барбари. Когда его советники наконец убеждают его, он хочет оставить Сити Акбари в королевстве Бан, чтобы две жены не виделись, и тем самым можно было бы избежать возможной ссоры. В «ШАМ», напротив, молодой султан не

видит ничего плохого в том, чтобы познакомить двух жен, но сначала Сити Рафиях надо получить разрешение родителей, чтобы покинуть Бан, когда уже все устроено, они дают ей наставления, согласно которым она должна, прежде всего, принять первую жену, как сестру.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Ayuhai anakku Rafiah puteri Tahu-tahulah menaruhkan diri Kepada kakanda sultan Barbari Rahmah tu ambilkan saudara sedniri	Дочь моя Рафиях Слушайся своего мужа султана Барбари А также относись к Рахмах как к собственной сестре	Ija ingat kras pada sang Poetri Bida Oendara, Jang bertjinta hati padanja amat njata kentara, Ija merasa hati kasian, itoelah satoe perkara, Kedoewa terdengar sadja sang Poetri poenja soewara,  Bagitoe rasanja Soeltan, tapi hati bertjagak doewa, Baliknja : djika Akbari ka Barbari ija dibawa, Barangkali tra nanti akoer sama istri jang toewa,	Он все чаще вспоминал о Биде Ундаре [первой жене], Которая любила его всем сердцем, Во-первых, он жалел ее, а во-вторых, ему слышался ее голос, Вот, что было на душе султана, его одолевало сомнение, И наоборот, если он возьмет Акбари с собой в Барбари, то вскоре у них со старшей женой возникнет раздор

## 7. Возвращение в Барбари

По прибытии в Барбари Абдул Мулук (Абдул Мулан) сразу же отправляется во дворец, чтобы встретиться со своей первой женой. В «ШАМ» он не боится реакции жены, он уверен, что она благопринято воспримет новость о повторной женитьбе. Однако в «СЧСА» Абдул Мулан переживает, он держится не так уверенно, как герой «ШАМ», он хочет объясниться перед первой женой. Интересно также, что первая жена в «ШАМ» абсолютно не расстроилась и полностью приняла решение мужа как должное, в то время как в «СЧСА» первая жена — Бида Ундара — расстраивается, но все же решает не показывать своих эмоций мужу. Несмотря на то, что внешне Бида Ундара подчинилась воле мужа, она не поняла и не приняла его решения. На первый



взгляд может показаться, что в этом эпизоде нет ничего примечательного, так как Бида Ундара все-таки не осмелилась выразить свое недовольство мужу, но сам факт того, что Ли Ким Хок наделил ее мыслями, настолько противоречащими этой эпохе, во-первых, говорит о том, что в отличие от автора «ШАМ» Ли Ким Хок видит в женщине не только послушную жену, но и личность, мысли которой могут отличаться от установленного порядка. Во-вторых, Бида Ундара является в данном случае выразителем мнения самого Ли Ким Хока о многобрачии.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Rahmah tersenyum sedikit juga Terlalu manis warnanya muka Janganlah kakanda berbanyak beka Akan Rafiah beta pun suka	Рахмах немного улыбнулась Цвет лица ее был прелестен Не стоит рассказывать более, брат [Абдул Мулук], Я тоже люблю Рафиях	Bida Oendara ada dapat sedikit rasa jang doeka, Tapi ija tersenjoem, seperti orang mendapat soeka; Kerna ija tida biasa berlakoe moerka, Sebab takoet djadi menjesal pada hari di moeka	Бида Ундара немного расстроилась, Но она улыбнулась, как будто ее эта новость обрадовала; Она обычно никогда не сердилась, Потому что боялась, что пожалеет об этом в будущем

Конец этого эпизода также значительно отличается в обоих произведениях: в «ШАМ» акцент сделан на Абдул Мулуке, описываются его положительные качества, а о женах сказано лишь то, что они относились друг к другу как мать и дочь, но в «СЧСА» нет никаких описаний положительных качеств Абдул Мулана, а эпизод заканчивается тем, что жены расходятся по разным дворцам.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Termasyhurlah khabar ke sana ke mari Abdul Muluk sultan Barbari Menggantikan ayahnya sultan yang bari Gagah berani bijak bestari	И разнеслась по свету весть о том, Что после своего отца В Барбари стал править прекрасный Абдул Мулук — Храбрый, доблестный, красноречивый и мудрый правитель	Pada tempo Baginda Soeltan baroe datang sapoeloeh hari, Ija lantas dirikan astana besar akan Siti Akbari. Satelah soedah astana besar itoe berdiri, Siti Ban tinggal berpisah dengan Siti Barbari.	Десять дней после возвращения султана, Он начал строительство большого дворца для Сити Акбари. А когда этот большой дворец был построен, Принцесса из Бана и принцесса из Барбари стали жить отдельно.

## 8. Нападение правителя Хиндустана

Нападение правителя Хиндустана реалистичнее и точнее изложено в «СЧСА». Ли Ким Хок детально описывает путь, который совершили воины, дает точную численность войск обеих армий, а также какое оружие они использовали, и как долго длилось сражение (doewa malam dan hari). К тому же, при описании вероломного нападения без предупреждения, Ли Ким Хок, обращаясь напрямую к читателю, дает свою точку зрения происходящего. Этот момент чем-то напоминает фрагмент из театральной постановки, в которой Ли Ким Хок выступает в качестве нарратора, в отличие от достаточно отчужденного и безличного автора классического шаира.

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Pembatjakoe tantoe bilang, marika itoe samoewa kasar, Samoewa kakoe dan lekas mendjadi goesar; Bitjaranja tida seperti orang-orang besar, Ampir seperti orang jang roesoeh di tengah pasar. Ja, Pembatjakoe, djika toewan bilang bagitoe, Saja djoega tilda maoe akan membantoe.	Мой читатель может верно отметить, что все они жестокие, Все упрямые и вспыльчивые, Речь их не как у великих людей, А подобно шумящему на базаре. Да, читатель мой, если господин [султан] так сказал, То я тоже не захотел бы ему помочь.

Поражение жителей Барбари объяснено в «ШАМ» вполне традиционно: на все воля Аллаха, и если он решил таким образом покарать жителей Барбари, то остается только подчиниться. Ли Ким Хок, напротив, объяснил поражение достаточно правдоподобно и логично: военачальника Барбари Кортика взяли в плен, из-за этого войны Барбари пали духом и разбежались. Причем, этого персонажа и эпизода в оригинальном произведении нет, так что, скорее всего, Ли Ким Хок добавил его, чтобы избежать чрезвычайной религиозности, которая свойственна большинству классических малайских произведений.

#### 9. Захват дворца

После ожесточенных сражений все военачальники, советники, а также сам султан Барбари сдались и были заточены в тюрьму. На следующий день султан Хиндустана решил отправиться в гарем, чтобы посмотреть на жен султана Барбари. На этом моменте сюжеты в произведениях немного расходятся. В «СЧСА» нам рассказывают о вещем сне жены визиря, которая предсказала пленение Адбул Мулана и Биды Ундары, потом идет сцена, в которой султан Хиндустана пытается взять силой Биду Ундару, но у него не получается, и Биду Ундару помещают в темницу к мужу. Оба эпизода отсутствуют в «ШАМ».

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
<p>Habis mengebat, baginda Soeltan diam berdiri,  Lantas menoebroek, maoe memboeka pakean Poetri.  Oendara merontak-rontak, teroes berlari-lari,  Beridar-idar diboeroe oleh Pemangkoe negri.</p> <p>Bebrapa kali Poetri terpegang oleh Soeltan Hindian,  Tapi kombali ija terlepas, kerna sansat ija melawan.  Achir-achir Baginda Soeltan djadi amat katjapean,  Lantas berdoedoek seperti orang jang kawalahan.</p>	<p>После того, как султан связал ее [Биду Ундару], он молча встал,  А потом тут же набросился на нее, хотел раздеть.  Ундара оказала сопротивление и тут же убежала,  А султан погнался за ней.</p> <p>Несколько раз султану удалось схватить принцессу,  Но она вновь и вновь вырывалась, так как из всех сил сопротивлялась.  Наконец султан очень устал  И тут же сел, выбившись из сил.</p>

К тому же, в «ШАМ» султан Хиндустана ведет себя немного благородней, чем в «СЧСА», где он называет побежденного султана Барбари «обезьяной Барбари» (monjet Barbari), а его жену пытается изнасиловать. Надо отметить, что Ли Ким Хок вновь очень реалистично описал состояние королевства Барбари после сражения: подробное описание мертвых и искалеченных тел на поле боя, злодеяния и разбой армии Хиндустана. В «ШАМ» любые описания поля боя после сражения отсутствуют.

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
<p>Itoe padang prang - maski orang prang soedah brenti,          Siapa melihat, marasa antjoer sagenap hati:          Baginda besar ada tertoeetoeep dengan badan jang mati,          Bertoeempang-tindih dengan jang masih merinti-rinti.          Ada jang patah sabelah kaki, ada jang hilang tangan,          Merinti-rinti dengan harapan data toeloengan:          Dan di antara marika itoe serta majit besar bilangan,          Banjak djoega badan orang, jang 'dah ampir belatoengan.</p>	<p>Это поле боя, и хотя сражение уже прекратилось,          Всякий, кто увидит его, ужаснется:          Главнокомандующий погребен под мертвыми телами,          Повсюду груды все еще живых, стонущих людей.          У кого-то сломана нога, у кого-то нет руки,          Все они стонут, просят о помощи,          И среди них несметное количество трупов,          А также много тел, которые уже начали разлагаться.</p>

Другой эпизод, который заслуживает внимания, — прибытие дружественных Барбари войск. Однако в «ШАМ» войска из Бана после того, как они узнали, что не успели на подмогу, сразу же стали сражаться с армией Хиндустана, но безуспешно. В «СЧСА» автор в очередной раз пренебрег излишним героизмом во имя реалистического представления действительности: войска отступили, а военачальники обрадовались, что армия останется цела.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Orang Ban mendengarkan khabar Sekaliannya marah tiada tersabar Menyerbukan dirinya mengamuk laskar Orang Hindustan terkejut gempar	Услышав новость, народ из Бана не смог сдержать злости, И в исступлении бросился на врага Хиндустанцы испугались	Tetapi, seperti Pembatjakoe tantoe mengarti, Tempo marika datang, orang prang soedah brenti Radja-radja tertjenggang, tapi ada soeka hati, Kerna sekarang laskarnja satoe traoesah mati.	Но, как читатель уже понял, Они [дружественные войска] пришли, когда война уже завершилась, Военачальники удивились, но также и обрадовались, Потому что все в их войске останутся живы.

## 10. Побег Сити Акбари

После захвата дворца Барбари, к Сити Акбари (Сити Рафиях) приходит дочь советника, которую потом убивают, Сити Акбари ее оставляет и бежит из города. Главное отличие этого эпизода в том, что Ли Ким Хок сохраняет интригу: он не рассказывает сразу же, что произошло с Сити Акбари. Скорее всего, Ли Ким Хок хотел сделать сцену еще более драматичной, заставив читателя поверить в смерть главной героини. И постепенно он возвращает читателям надежду, что Сити Акбари все-таки спаслась. Ее отец — правитель королевства Бан — уверен, что она спаслась, и отправляет своего советника на ее поиски. Когда поиски не увенчались успехом, родители Сити Акбари отчаялись ее найти. Казалось бы, в этот момент читатель должен окончательно поверить, что Сити Акбари действительно погибла, но именно тогда автор рассказывает о некой прекрасной девушке с мечом в руке в лесу близ королевства Барбари, которой оказывается Сити Акбари.

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
<p>(He! apa? prampoevan itoe ada Siti Akbari, Dan ada istri dari Baginda Soeltan Moekari? — Tidaklah dija itoe soedah boenoech diri sendiri, Kataoean pada waktoe Soeltan Hindi masoek di negri?) Tida, Pembatjakoe! Poetri itoe tida boenoech dirinja, Hanja soedah minggat, kaloewar dari astana, Tapi sekarang Pembatjakoe tantoe maoe menanja, Siapa itoe, jang soeda mati di atas pembaringannja.</p>	<p>Ах! Что же? Эта девушка и есть Сити Акбари, Жена Султана Абдула Мулана? Разве не она наложила на себя руки, Когда султан Хиндустана захватил королевство? Нет, читатель мой! Она не совершила самоубийство, А лишь сбежала из дворца, Но сейчас читатель захочет спросить, Кто же та, чье тело нашли в постеле Сити Акбари.</p>

### 11. Сити Акбари переодевается в мужчину

После того, как Сити Акбари (Сити Рафиях) убежала в лес прошло много времени. Она бродила по лесу, пока не нашла хижину шейха Хидматолеха (в «ШАМ» известен просто как Шейх). Он, его жена и дочь помогли Сити Акбари благополучно разрешиться от бремени, за 40 дней они вылечили ее с помощью целебных трав а когда она хотела отправиться в дорогу, шейх обучил ее военному искусству («ШАМ» — «tipu peperangan hulubalang pahlawan», «СЧСА» — «segala daja peperangan»). В целом, этот эпизод практически одинаково передан и в «СЧСА», и в «ШАМ», за исключением некоторых упущенных деталей в «СЧСА». Например, в «ШАМ» перед тем как отправиться в дорогу, Сити Рафиях просит Шейха отпустить ее сына, когда ему исполнится 7 лет, чтобы он сам нашел своих родителей, а в «СЧСА» она не уточняет возраст («djika soedah djadi besar»).

По дороге Сити Акбари (Сити Рафиях) встречает 7 путников, которых она убивает, переодевается в мужчину и принимает мужское имя: в «ШАМ» — Дури, а в «СЧСА» — Бахара. Причем в «ШАМ» сцена убийства путников описана достаточно кратко, и в ней Сити Рафиях не представляется сильным героем, так как она тайком убивает спящих путников, чтобы забрать у них лошадь и одежду. В «СЧСА» автор объясняет действия Сити Акбари тем, что

путники сами попытались напасть на нее, и Сити Акбари в неравной схватке даже в женском облиии одерживает победу.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Adapun akan mereka sekalian Orang sesat mengejar perburuan Beberapa hari sudah tiada makan Tidurlah ia dengan kelemahan	Что касается их То они заблудились когда гнались за добычей во время охоты Они уже несколько дней ничего не ели И утомившись уснули	(Ah! adakah Poetri itoe djadi bagitoe koewat, Hingga dengan sekali tandang, moesoehnja lantas liwat?) Ja, Pembatjakoe! kerna Toewan Sech soedah perboewat Hingga ija djadi seperti bertoelang besi, oerat kawat.	(Ах! Неужели принцесса стала такой сильной, что лишь от одного ее удара враг умер?) Да, мой читатель! Потому что господин Шейх сделал так, Что ее кости стали словно железо, а мышцы словно проволока.

## 12. В королевстве Бархам

Прибытие в королевство Барбам (в «ШАМ» — Бархам) в поэмах описано по-разному. В «ШАМ» Дури приезжает в Бархам и все выходят посмотреть на прекрасного молодца, все его приветствуют, потом он едет на рынок и там знакомится со старцем, который рассказывает ему про ситуацию в Бархаме, о том, что законный наследник Джамалуддин был смещен собственным дядей, и теперь в стране установилось двоевластие. В «СЧСА» Бахара приезжает не на центральную площадь города, а к небольшому домику на окраине, где знакомится со старейшиной, который рассказывает ей о Барбаме. Ли Ким Хок вновь отличился довольно подробным описанием, в частности про старейшину он не забыл сказать, что «был у него один недостаток — глаза его были немного узкие» («sedikit ada tertjelah — mata Patoewa ini ada sedikit sipit sabelah»), но несмотря на это, характер у него был «щедрый, потому что он всегда был рад всем помочь» («Adatnja Patoewa ini boleh diseboet moerah-tangan, kerna ija soeka sekali akan kasih toeloengan»). Старейшина — это образ обычного китайца-перанакана, которого Ли Ким Хок специально вводит в противоположность укоренившемуся стереотипу о скупости китайцев. При этом положительный образ китайца не является типичным для классической малайской литературы.

Далее сюжет в поэмах совпадает: Бахара (Дури) отправляется к законному правителю Барбама Джамалуддину и обещает ему помочь вернуть трон, потом хитростью она обманывает правителя-узурпатора, переодевшись лютнистом, и убивает его. Бахара заключает сделку с Джамалуддином, согласно которой Бахара становится новым правителем Барбама и берет в жены сестру Джамалуддина. Единственным отличием является то, что сделка в «СЧСА» была заключена заранее, а в «ШАМ» ее заключили уже после свержения узурпатора в качестве благодарности за помощь Дури.

### 13. Поход на Хиндустан

Спустя некоторое время Бахара решает отправиться в Хиндустан, переодевшись торговцем из Барбама. Там она встречается с двумя советниками правителя Хиндустана, которые попали в немилость, после того, как отказались нападать на Барбари. Бахара удается переманить их на свою сторону. Потом следует эпизод во дворце султана Хиндустана, который услышав о дорогих товарах Бахара, решил пригласить торговца к себе во дворец. Правитель просит переодетую в торговца Бахара подарить ему свою рубашку, что, конечно, грозит разоблачением Бахара. Но с помощью хитрости Бахара переодевает рубашку в другом месте, где ее никто не видит, и дарит рубашку правителю Хиндустана. Полностью весь фрагмент совпадает в обоих произведениях: сюжет не прерывается, последовательность сохранена. Можно лишь отметить, что в «СЧСА» дарение рубашки было, скорее, умышленной уловкой правителя Хиндустана, который всерьез заподозрил, что Бахара — женщина. Для большего правдоподобия Ли Ким Хок описал низменные желания султана Хиндустана.



«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
<p>"Sajang soenggoeh," kata Soeltan jang dipertoewan : "Soeltan itoe boekan soewatoe orang prampoewan.  Djika ija boekan lelaki, biar habis oewang joetaan,  Akoe maoe kawin padanja, maski 'dah boekan perawan."</p>	<p>«Очень жаль, — сказал султан — что этот господин не женщина.  Если бы он не был мужчиной, я бы потратил миллионы  и женился бы на ней, даже если она уже не девственница.»</p>

#### 14. Захват Хиндустана и воссоединение с мужем

После того как Бахара (Дури) вернулся из Хиндустана, она уговорила Джамалуддина собрать армию и отправиться в поход на Хиндустан. В Хиндустане ее уже ждали два старых советника, которые помогли ей проникнуть в город, а в «СЧСА» они также отравили всех ездовых животных армии Хиндустана. В общем, мотив взятия Хиндустана идентичен в обеих поэмах, за исключением лишь того, что в «СЧСА» он носит, скорее, эпизодический характер, автор почти сразу переключает внимание читателя на следующий мотив — мотив освобождения и воссоединения с мужем. В «СЧСА» большее внимание уделяется личностным переживаниям Бахара о судьбе сына и мужа, которые показаны с большей правдоподобностью и тонкостью. В отличие от «ШАМ», в «СЧСА» Бахара готова совершить самоубийство, если муж не будет найден.

«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
<p>Apa goena kabesaran, apatah goenanja negri,  Djika misti berdoedoek kangan sehari-hari!  Daritoe djika 'dah tida Soeltan Abdoel Moe kari,  Bahara itoe niat memboenoeh diri sendiri.</p>	<p>В чем смысл величия, зачем королевство,  Если должен сидеть и грустить каждый день!  К тому же, если нет больше на свете султана Абдул Мулана,  То я хочу лишить себя жизни.</p>

На следующий день Бахара (Дури) поручает своим министрам разыскать захваченного правителя Барбари и его жену. Когда их удалось найти в одной из темниц, состояние их было очень удручающим. Ли Ким Хок вновь отличился своим точным описанием.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Kurusnya tidak lagi terperikan Sedikit tidak bergerak badan ... Oleh sultan dirabanya dada Sedikit juga nafasnya ada	Невозможно передать, каким худым он был Он совсем не двигался ... Султан пощупал его грудь И почувствовал слабое дыхание	Sekarang ini orang toetoeplan itu tiga-tiganja, Soedah tiada sekali ada gerak-geraknja: Samoewa ada seperti soedah meninggal doenja, Tjahaja jang amat pias ada terlihat pada moekanja.	Все эти трое [султан Барбари, Сити Рафиях и визирь] были в заключении, Они совсем не двигались: Они были похожи на живых трупов, В их лицах можно было разглядеть тоненький лучик света жизни.

Помимо этого, Ли Ким Хок постоянно держит читателя в напряжении, подвергая своего героя опасности разоблачения.

«Шаир Абдул Мулук»	Перевод	«Саир Черита Сити Акбари»	Перевод
Menteri pun heran terlalu amat Melihat sultan putih yang lumat Menangis itu terlalu sangat Tersedu-sedu seperti tak ingat	Советники очень удивились Увидев султана белого как мел Плакавшего навзрыд Рыдавшего без памяти	Segala mantri dan hamba-hamba jang berkawan, Toewa-moeda, samoewa heiran lihat sang Toewan, Jang paling membikin heiran marika toe sekalian, Tangisnja Baginda Soeltan berlagoe seperti tangis prampoevan.	Все советники и слуги, Молодые и старые, все удивились, когда увидели господина [Бахара], Но больше всего они удивились тому, что Плачь султана [Бахара] звучал совсем как плачь женщины.

В целом, сюжет практически не отличается в «СЧСА» и «ШАМ». В обоих произведениях главный герой вылечивает Абдул Мулана (Мулука) и его первую жену, потом передает свою жену из Барбама Абдул Мулану (Мулуку) и раскрывает свою истинную личность.

## 15. Эпилог

В эпилоге «ШАМ» много внимания уделяется истории сына Абдула Мулука и Сити Рафиях, которая является типичной для традиционной малайской литературы: потеря/оставление ребенка, псевдонизкое происхождение, усыновление, чудесное возвращение и узнавание. В то время как в «СЧСА» автор полностью упрощает историю и сводит ее к тому, что сын вернулся вместе с Шейхом, когда Сити Акбари позвала за ним. Также в «СЧСА» Сити Акбари не сразу передала трон мужу, а правила и в Барбаме и в Хиндустане до возвращения сына. В «ШАМ» же Сити Рафиях сразу передала трон мужу. Помимо этого, в «СЧСА» Сити Акбари не забыла отблагодарить старейшину-китайца, которого она пригласила в Хиндустан и сделала одним из министров. Таким образом, в «СЧСА» до последних строк Сити Акбари остается главным персонажем, а в «ШАМ» после саморазоблачения Сити Рафиях практически не появляется, а центральное место занимает ее муж — Абдул Мулук.

## Заключение

В данной работе была предпринята попытка рассмотреть основные признаки садурана на примере произведения Ли Ким Хока. При сравнительном анализе поэмы-оригинала «Шаир Абдул Мулук» и поэмы-садурана «Саир Черита Сити Акбари» были выявлены некоторые сюжетные, стилистические, языковые особенности.

Как отмечалось ранее, «Саир Черита Сити Акбари» относится к более позднему варианту садурана. В отличие от более ранних садуранов, целью которых была локализация иностранного произведения, этот тип садурана адаптирует уже имевшийся популярный местный сюжет. То есть уже с идейной точки зрения «Саир Черита Сити Акбари» отличается от оригинала. Ли Ким Хок заметно отошел от основной идеи оригинальной поэмы и раскрыл поэму-садуран совершенно по-новому. Сити Акбари безусловно является преданной женой, но не потому, что так установлен порядок, а потому, что она это так ощущает. В отличие от поэмы «Шаир Абдул Мулук», где героиня Сити Рафиях, скорее, временно занимает центральное место, пока ее муж в плену, Сити Акбари Ли Ким Хока изначально является главной героиней и не перестает ей быть до самой последней строчки поэмы. По этой причине «Саир Черита Сити Акбари» носит имя Сити Акбари как главной героини, в то время как поэма «Шаир Абдул Мулук» носит имя Абдул Мулука, а не Сити Рафиях, потому что там именно он считается главным героем.

Несмотря на то, что фабула в общем совпадает в обоих произведениях, можно отметить некоторые расхождения «Саира Черита Сити Акбари» с малайской литературной традицией. Во-первых, Ли Ким Хок иногда пренебрегает упомянуть некоторые классические малайские мотивы, например, возвращение сына Сити Акбари в эпилоге, также он заметно сокращает традиционные подробные описания ритуалов, а иногда путается в них (эпизод свадьбы Абдула Мулана с первой женой). Во-вторых, совершенно очевидно, что Ли Ким Хок находился под большим влиянием литературной школы реализма, поэтому некоторые мотивы связаны между собой иначе, чем в оригинальном произведении. Например, Ли Ким Хок объясняет поражение Барбари слабой

подготовкой и падением боевого духа после того, как один из военачальников Барбари был взят в плен, при этом в поэме «Шаир Абдул Мулук» поражение было объяснено только с точки зрения религии. Помимо этого, Ли Ким Хок добавляет некоторые статические мотивы для правдоподобного описания происходящего: описания сражения, точные сведения армий, местонахождение королевств и т.д. А также мотивы движения: попытка изнасилования первой жены, после которой она оказывается в темнице с мужем. В-третьих, скорее всего, как верно отметил Г. Костер, Ли Ким Хок подражал представителям школы «идеалистического реализма», поэтому Сити Акбари на протяжении всего произведения сохраняет свои положительные качества, несмотря на внешние обстоятельства. Наконец, так как этот садурани, прежде всего, образец китайско-малайской литературы, в нем присутствуют и малайско-китайские элементы. К примеру, Ли Ким Хок решил включить положительного персонажа-китайца, который помогает Сити Акбари, что, конечно же, немаловажно для читательской аудитории, которая большей частью состояла из местных китайцев.

С точки зрения стилистики садурани также сильно отличается от оригинальной поэмы. Автор даже добавил слово «рассказ» (tjerita) в название произведения «Саир Черита Сити Акбари», то есть перед нами не совсем традиционный шаир, а, скорее, рассказ в форме шаира, который был так популярен на рубеже XIX и XX веков. «Саир Черита Сити Акбари» изобилует авторскими ремарками в отличие от более беспристрастного повествования «Шаир Абдул Мулук». В дополнение к этому, обычно в шаире нет знаков препинания, в то время как в «Саир Черита Сити Акбари» совершенно точно прослеживается авторская пунктуация. Ли Ким Хок не менее новаторски подходит и к языку произведения. Помимо того, что поэма была написана на «правильном» низком малайском, автор не боялся экспериментировать с речью некоторых персонажей, так, например, у некоторых героев были дефекты речи (речь старого праведника во время свадебного торжества) или заметные искажения слов и нарушения грамматического строя, чтобы показать, что герой

не является носителем малайского языка (некоторые войны-наемники Хиндустана перед сражением с Барбари).

Как мы видим, хотя «Саир Черита Сити Акбари» несколько отличается от оригинального произведения, можно совершенно точно определить, что эта поэма является садураном. Из-за практически полного отсутствия или несовпадения деталей и отсутствия внешней композиции можно также предположить, что Ли Ким Хок в действительности никогда не читал оригинального произведения, а лишь видел театральное представление по его мотивам. Такая постановка, как считается, на самом деле существовала на сунданском языке и была чрезвычайно популярна на Западной Яве во второй половине XIX века. По этой причине «Саир Черита Сити Акбари» по своему содержанию отдаленно напоминает пьесу, хотя с точки зрения формы относится к шаиру.

### Список использованных источников и литературы

1. Е.И. Андреевский Роман (в литературе) / Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — том 2. — СПб. — 1907-1909. — С. 876.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. — СПб: Азбука. — 2000. — С. 304.
3. Брагинский В.И. История Малайской литературы VII-XIX веков / В.И. Брагинский. — М. — 1983. — С. 492.
4. Мовчанюк, П.М. Китайцы в Индонезии в годы "направляемой демократии" (1957-1965 гг) / П.М. Мовчанюк // Страны и народы Востока. — 1982. — № 25. — С. 181-212.
5. Сикорский В.В. О так называемой китайско- индонезийской литературе / В.В. Сикорский // Региональная и историческая адаптация культур в Юго-Восточной Азии. — 1982 г. — С. 92-117.
6. Симония Н.А. Население китайской национальности в странах Юго-Восточной Азии. / Н.А. Симония. — М. — 1959. — С. 175.
7. Тюнь, Г.Т. Первые просветительские организации в китайской общине (1900-1914 гг.). / Г.Т. Тюнь // Вестник Ленинградского Университета. — 1983. — № 14. — С. 107-109.
8. Pamela Allen Contemporary literature from the Chinese 'diaspora' in Indonesia / Pamela Allen // Asian Ethnicity. — 2003. — № 4. — p. 383- 399.
9. Sutan Takdir Alisjahbana The development of the Indonesian language and literature: two essays / Sutan Takdir Alisjahbana // Cultural report series. — 1962. — № 11. — p. 94-103.
10. Barbara Watson Andaya Gender, Islam and the Bugis Diaspora in Nineteenth and Twentieth-Century Riau / Barbara Watson Andaya. — Reframing Singapore: Memory - Identity - Trans-Regionalism. — 2003. — PP. 289-318.
11. Marcus A.S. Kesastraan Melayu Tionghoa dan kebangsaan Indonesia / Marcus A.S. Pax Benedato. — Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia. — 2002. — P. 591.
12. Melanie Budianta Diverse voices: Indonesian literature and nation-building / Leo Suryadinata. — Language, Nation and Development in Southeast Asia. — 2007. — part 4. — P. 51- 73.

13. Faye Chan Mrs Tjoa Hin Hoeij; Profile of a woman writer in late colonial Indonesia / Faye Chan // Archipel. – 1991. – № 42. – P. 23-27.
14. Sim Chee Cheang Indonesian Pre-War Chinese Peranakan Writings as Indonesian 'Post-colonial' Literary Texts / Sim Chee Cheang // Akademika. – 2008. – № 74. – p. 21-39.
15. G.R. de Groot Achtentwintig Nederlanders / G.R. de Groot // 's Gravenhage: Elsevier Overheid. — 2007. — P. 282.
16. Raja Ali Haji Syair Abdul Muluk / Raja Ali Haji // Pekanbaru. — 1989. — H. 193.
17. Tineke Hellwig Citra kaum perempuan di Hindia Belanda / Tineke Hellwig. — Jakarta: Yayasan Obor Indonesia. — 2007. — P. 125.
18. Kwee Tek Hoay The Prigins of the modern Chinese movement in Indonesia / Kwee Tek Hoay // Moestika Romans. — 1936. — № 9. — P. 73-84.
19. Lie Kim Hok Sair Tjerita Siti Akbari / Lie Kim Hok // Batavia : Kho Tjeng Bie. — 1922. — P. 200.
20. Tri Yanuar Imanti Karya sastra Njoo Cheong Seng 1920-1960 / Tri Yanuar Imanti // Avatara. — 2013. — №1. — P. 101-107.
21. Yock Fang Liauw Sejarah Kesusastraan Melayu Klasik / Yock Fang Liauw. — Yayasan Obor Indonesia. — 2011. — P. 634.
22. Liang Li Ji Sastra Peranakan Tionghoa dan kehadirannya dalam sastra Sunda / Liang Li Ji // Archipel. — 1987. — № 34. — P. 165-179.
23. L.G. Koster Making it new in 1884; Lie Kim Hok's Syair Siti Akbari / L.G. Koster. — Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia. — № 154. — 1998. — PP. 95-115.
24. John B. Kwee Kwee Tek Hoay: A productive Chinese writer of Java (1880-1952) / John B. Kwee // Archipel. — 1980. — № 19. — p. 81-92.
25. Perry Link Mandarin ducks and butterflies: Popular fiction in early twentieth century Chinese cities / Perry Link. — University of California Press. — 1981. — P. 352.



26. M.D. La Ode Etnis Cina Indonesia dalam Politik: Politik Etnis Cina Pontianak dan Singkawang di Era Reformasi 1998-2008 / M.D. La Ode // Indonesia. — 2012. — H. 406.
27. A.S. Marcus Kesastraan Melayu Tionghoa dan kebangsaan Indonesia / Marcus A.S. Pax Benedato. — Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia. — 2002. — H. 591.
28. Henk Maier Explosions in Semarang: Reading Malay tales in 1895 / Henk Maier // Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde. — 2006. — № 162. — PP. 1-34.
29. Henk Maier Form of censorship in the Dutch Indies: The marginalization of Chinese-Malay literature / Henk Maier // Proceedings of the Symposium held at the Cornell University. — 1991. — № 51. — P. 67- 81.
30. R. Roolvink Proverbs and aphorisms in Southeast Asian languages (Indonesian languages) / R. Roolvink // ASAILH Bulletin. — vol. 3. — 1959. — P. 112-131.
31. Fernando Rosa Ribeiro Destined to disappear without a trace / Fernando Rosa Ribeiro // Indian Ocean Studies: Cultural, Social and Political Perspectives. — 2010. — P. 568.
32. Aprinus Salam Sastra, negara dan perubahan sosial / Aprinus Salam// UGM. — 2002. — H. 775.
33. Claudine Salmon Aux origines de la littérature sino-malaise : un sjair publicitaire de 1886 / Claudine Salmon // Archipel. — 1974. — № 8. — P. 155-186.
34. Claudine Salmon Chinese women writers in Indonesia and their views of female emancipation / Claudine Salmon // Archipel. — 1984. — № 28. — P. 149-171.
35. Claudine Salmon Le Sjair de l' "Association chinoise" de Batavia" (1905) / Claudine Salmon // Archipel. — 1971. — № 2. — P. 55-100.
36. Claudine Salmon Literary migrations: traditional Chinese fiction in Asia (17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries) / Claudine Salmon. — Beijing: International Culture Publishing Corporation, 1987. — P. 661.

37. Claudine Salmon Literature in Malay by the Chinese of Indonesia: A provisional annotated bibliography / Claudine Salmon. – Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1981. – P. 588.
38. Claudine Salmon Sastra Cina Peranakan dalam Bahasa Melayu / Claudine Salmon. – Jakarta: Gramedia. – 1985. – P. 160.
39. Reinhard Schulze-Hönighaus Sastra Melayu-Tionghoa: Die Literatur der ethnischen Chinesen in Indonesien 1870 bis heute / Reinhard Schulze-Hönighaus // Universität Passau. — 2002. — P. 35.
40. Benny G. Setiono Tionghoa dalam pusaran politik / Benny G. Setiono. – Jakarta: TransMedia Pustaka. – 2008. – H. 322.
41. Sam Setyutama Tokoh- tokoh etnis Tionghoa di Indonesia / Sam Setyutama, Suma Mihardja – Jakarta: Gramedia. – 2008. – H. 529.
42. Myra Sidharta Dari penjaja tekstil sampai superwoman: biografi delapan penulis peranakan / Myra Sidharta. – Jakarta: Gramedia, 2004. – H. 162.
43. Gouw Giok Siong Hukum antargolongan suatu pengantar / Gouw Giok Siong // Jakarta: Ikhtiar. — 1960. — H. 215.
44. Tio Ie Soei Lie Kim Hok 1853-1912 / Tio Ie Soei // Good Luck. – 1958. – P. 71.
45. Faizah Soenoto Tinjauan bahasa roman Indonesia sebelum Perang / Faizah Soenoto // Archipel. – 1980. – №20 – P. 161-175.
46. Soekanto Menindjau hukum adat Indonesia / Soekanto // Jakarta: Soeroengan. — 1954. — H. 198.
47. Wanning Sun China’s rise and (trans)national connections: the global diasporic Chinese mediasphere / Chee-Beng Tan // Routledge handbook of the Chinese diaspora. — NY. — 2013. — P. 528.
48. Leo Suryadinata Eminent Indonesian Chinese: Biographical sketches / Leo Suryadinata. – Singapore: Gunung Agung. – 1981. – P. 230.
49. Leo Suryadinata From Peranakan Chinese literature to Indonesian literature: A preliminary study / Leo Suryadinata // Chinese adaptation and diversity: Essays on society and literature in Indonesia, Malaysia and Singapore / Leo Suryadinata. – Singapore, 1993. – part 6. – P. 101- 119.

50. Leo Suryadinata Indonesian Chinese Education: Past and Present / Leo Suryadinata // Indonesia. — 1972. — № 14. — P. 49-71.
51. Leo Suryadinata The Pre-World War II Peranakan Chinese press of Java: A preliminary survey / Leo Suryadinata // Papers in International Studies Southeast Asia Serie. — 1971. — № 18. — P. 75- 110.
52. Leo Suryadinata The search for national identity of an Indonesian Chinese: a political biography of Liem Koen Hian / Leo Suryadinata // Archipel. — 1977. — № 14. — P. 43-70.
53. Chee-Beng Tan Chinese Peranakan Heritage in Malaysia and Singapore / Chee-Beng Tan // Pakistan. — 1997. — P. 88.
54. A. Teeuw Modern Indonesian Literature / A. Teeuw // Den Haag: Martinus Nijhoff. — 1967. — P. 308.
55. Pramoedya Ananta Toer Tempo Doeloe: Antologi Sastra Pra-Indonesia / Pramoedya Ananta Toer // Jakarta: Hasta Mitra. — 1982. — H. 411.
56. Lea E. Williams The ethnical program and the Chinese of Indonesia / Lea E. Williams // Journal of Southeast Asian history. — 1961. — № 2. — P. 35-42.
57. John E. Wills jr. De VOC en de Chinezen in Taiwan, China en Batavia in de 17de en 18de eeuw / John E. Wills jr. // De V.O.C. in Azië / M.A.P. Meilink-Roelofsz. — Amsterdam: Unieboek. — 1976. — P. 157-192.
58. Monique Zaini-Lajoubert Le Syair Cerita Siti Akbari de Lie Kim Hok (1884) ou un avatar du Syair Abdul Muluk (1846) / Monique Zaini-Lajoubert // Archipel. — 1994. — № 48. — PP. 103–124